UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA
Facultatea de Litere
Catedra de Literatură Română şi Teorie Literară

Cu titlu de manuscris
CZU 821.135.1„19”(478).09-3(043.2)

POSTU Marin

ROMANUL ROMÂNESC ŞI MODELUL NARATIV PROUSTIAN

Specialitatea: 10.01.01 – Literatura română

Teză de doctor în filologie

Conducător ştiinţific: **DOLGAN Mihail**, dr. hab., prof. univ., m.c. al AŞM

Autor: **POSTU Marin**

Chişinău
2005

CUPRINS

Caracterizarea generală a lucrării.....4
Introducere.....9
Note (1).....13

Capitolul I. REDIMENSIONĂRI ALE ROMANULUI ROMÂNESC
§1. O tipologie referențială a romanului românesc.....14
1.1. Referința şi „lumile ficționale”.....14
1.2. Tipologii ale romanului 23
1.2.1. O nouă tipologie.....29
1.2.1.1. Romanul alegoric.....30
1.2.1.2. Romanul istoric.....33
1.2.1.3. Romanul social.....36
1.2.1.4. Romanul personal.....40
1.3.1. *Craii de Curtea-Veche* de M.I. Caragiale: între alegoric şi personal.....46
Note (2).....53
§2. Dubla „sincronizare” cu modelele artistice europene.....57
§3. Reperele modernismului romanesc.....67
Note (3).....71

Capitolul II. CONSTITUIREA MODELULUI NARATIV PROUSTIAN
§1. Metodologia modelației.....73
1.1. „Parodia” lui M. Zamfir.....78
§2. Trăsături ale narativului în context modelator.....83
2.1. Modelul Propp-Bremond şi determinarea funcției agentului.....87
2.2. Modelul Barthes-Prus şi modalitatea ca perspectivă focalizantă.....94
2.2.1. *Personajul care nu poate să nu scrie*.....97
Note (4).....105

Capitolul III. MEREOLOGIA ROMANULUI PERSONAL. REMODELĂRI
§1. „Metaromanul” lui Proust.....107
1.1. Proust vs Gide.....107
1.2. Refularea unei dorințe.....113
1.2.1. „*Ciuda*” de a nu fi notat în jurnal misterul Maitreyiei.....117
§2. Discursul povestirii potrivit „metodei” lui G. Genette.....120
2.1. Ordine şi durată discursivă în *Ioana* de A. Holban.....124

2.2. Demersul (auto)gnoseologic scriptural vs ironia verbală în romanul *Singur în fața dragostei* de A. Busuioc.....129
Note(5).....139

Sinteza rezultatelor obținute.....141
Concluzii.....149
Bibliografie critică 152
Bibliografie artistică.....156
Adnotare.....157
Summary.....157
Резюме.....158
Cuvinte-cheie, Key words, Ключевые слова.....160
Listă de abrevieri..... 160
Tabelele 1, 2, 4, 6.....161

CARACTERIZAREA GENERALĂ A LUCRĂRII

Actualitatea temei. Tema abordată elucidează unele aspecte teoretice privind tipologia axiologic-evolutivă, structura discursului narativ şi (re)modelarea conținutului semantic al romanului românesc, din perspectiva lectorului contemporan. Teza răspunde imperativului lovinescian vizând „sincronizarea gustului estetic" românesc cu cel occidental, înțeles ca o direcție literară modernă şi novatoare. În comparație cu alte literaturi, etapele de evoluție a romanului românesc se caracterizează printr-o retardare de câteva decenii, „arderea" acestora devenind o mostră de maturitate a gustului estetic. Abia mijlocul secolului al XX-lea (anii '20-'30, apoi '60-'70) reuşeşte să completeze un dublu „gol" necesar, în plan epic, prin asimilarea şi dezvoltarea, pe cont propriu, a convențiilor realismului balzacian şi pe cele ale modernismului, în ansamblu, unul dintre creatorii căruia este romancierul francez Marcel Proust (1871-1922), autorul celebrului ciclu *În căutarea timpului pierdut*.

Din perspectiva cititorului contemporan, problema, în sine, necesită revizuiri şi completări, mai ales, la capitolul metodologic-interpretativ, datorită apariției, în ultimii ani, a unui număr impunător de studii teoretico-critice în domeniu, ce necesită o selecția axiologică riguroasă. În acest sens, lucrarea cercetează analitic şi sintetic fenomenul prezenței unui cod narativ modelator proustian în compoziția romanului românesc, fapt care a determinat modernitatea acestuia în raport cu valorile occidentale şi cu tendințele tradiționaliste locale (balcanice, în fond), derivate din folclor, istoria națională, viața socială ş.a.

Se propune, astfel, o modalitate novatoare de re-lectură şi analiză a romanului, axată pe valorificarea şi identificarea unui model narativ-sursă şi a variantelor derivate din acesta, fapt care este deseori consemnat în critica de specialitate, deşi puțin elucidat. Or, modelarea (narativă) se realizează în baza unui principiu metaforic (transfer semantic structurat) complex, implicând studiul imagistic al sursei, al receptorului şi al interpretatorului, precum şi al textului literar propriu-zis, potrivit tendințelor contemporane de cercetare literară.

Scopul tezei este cercetarea premiselor de constituire şi valorificare estetică a unui fenomen literar modern, privind identificarea, în romanul românesc, a unui model narativ proustian, sesizat, în imaginarul cititorului, la lectura „simultană" (A. Marino) a romanului autohton şi a celui francez. Teza nu este un studiu comparat, ci o analiză multiaspectuală a unui segment de imaginar epic local, indispensabil legat de modele artistice franceze. Astfel de romancieri ca A. Holban, C. Petrescu, M.I. Caragiale, M. Eliade, A. Busuioc ş.a., se integrează, mai mult sau mai puțin, în circuitul valoric european prin asimilarea creatoare a modelului narativ proustian într-un *spiritus loci* firesc şi cu diversitate tipologică specifică.

Suportul ştiinţific şi metodologic este, în linii mari, structuralist (în ceea ce priveşte analiza problemelor de naratologie) şi post-structuralist sau hermeneutic, atunci când e vorba de aspectul semantic-interpretativ al discursului narativ, la nivel de receptare, potrivit principiului „trecerii de la structura operei la lumea ei” (P. Ricoeur).

Din punct de vedere metodologic şi teoretic, studiile ce stau la baza tezei vizează diverse probleme de **poetică a romanului**, între care enumerăm pe cele de sorginte franceză: *Figuri III*, *Palimpsestes* de G. Genette, *Plăcerea textului* de R. Barthes, *Logica povestirii* de C. Bremond, *Noi probleme ale romanului* de J. Ricardou, *Diseminarea* de J. Derrida; rusă/sovietică: *Morfologia basmului* de V. Propp, *Probleme de literatură şi estetică* de M. Bahtin; germană: *Naratologia* de W. Schmid; cehă: *Poetica occidentală* de L. Doležel; olandeză: *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere* de J. Lintvelt ş.a. De asemenea, un suport considerabil au constituit şi studiile cercetătorilor din România şi R. Moldova, între care: N. Manolescu, Gh. Glodeanu, R.G. Ţeposu, D. Micu, I.B. Lefter, N. Bileţchi, A. Gavrilov ş.a.

Metodele de cercetare utilizate sunt atât tradiţionale, cât şi moderne: analiză-sinteză, inducţie-deducţie, comparativă, contrastivă, psihanalitică, naratologică, antropologică ş.a.

Obiectivele concrete ale tezei sunt următoarele:

− evidenţierea efectelor estetice ale „sincronizării”, promovate teoretic în perioada interbelică (prima jumătate a sec. al XX-lea), dar care mai persistă în cultura şi gândirea contemporană la nivel receptiv artistic şi ştiinţific, precum au existat, de altfel, şi în epoca literară anterioară celei interbelice;

− reactualizarea şi decodificarea mesajului romanesc, apreciat la data apariţiei, potrivit criteriului valoric contemporan şi în limitele unor metodologii adecvate de cercetare;

− identificarea dimensiunii estetice a romanului românesc în raport cu valorile europene (în special, cele ale secolului al XX-lea) şi în contextul actual al comunicării culturale globale;

− tipologizarea romanului românesc potrivit unui criteriu referenţial, stimulator al unui dialog con-textual cultural privind preferinţele modelatoare tematice şi discursive;

− analiza limbajului discursiv romanesc în baza delimitării *in abstracto* a „nivelelor narative” (istorie-povestire-naraţiune, după G. Genette), precum şi a raporturilor dintre aceste nivele: ordine, frecvenţă, voce narativă ş.a.;

− re-orientarea cititorului înspre perceperea dimensiunii sale gnoseologice şi participative de maximă importanţă la decodificarea sensurilor romanului, textul narativ fiind un stimulent de bază pentru creaţia (în imaginarul lectorului) a lumilor ficţionale sau posibile, în cazul în care „autorul a murit” (R. Barthes);

− propunerea unor metode noi, originale de cercetare în domeniul literar, având la bază modelul narativ proustian, care sunt demonstrate practic în baza unui roman modern din literatura română (de ex.: romanul *Ioana* de A. Holban ş.a.).

Noutatea ştiinţifică a rezultatelor obţinute constă în cercetarea relaţiilor comunicative dintre câteva instanţe, clasificate în trei grupuri: **cititorul**, ca demers gnoseologic al unei epoci (de ex.: cititorul din perioada interbelică, diferit de cel din perioada contemporană) şi **romanele** pe care le citeşte (în dependenţă de tipul lor); după care urmează **naratorul** şi **lumile narate**, ca „lumi ficţionale", explorabile şi apte de a face trimitere la o referinţă factuală, posibilă sau ficţională; apoi, **variantele derivate** creativ dintr-un model (adică, un segment de roman românesc) şi **invariantul sau modelul narativ** pentru variantele derivate (în cazul nostru, modelul narativ proustian). Schematic, vom avea:

Cititor ↔ Roman(e)
↓
Narator(i) ↔ „Lumi narate"
↓
Variante derivate ↔ Invariant (model).

Din aceste corelaţii, derivă următoarele elemente novatoare pentru ştiinţa literară contemporană:

– **r o m a n u l** este un rezultat complex (produs textual) al unui Narator (ca instanţă discursivă auctorială) orientat, pe mai multe planuri, înspre un act de comunicare durativ (timpul lecturii) cu un cititor, care urmează să decodifice şi să evalueze mesajul narativ;

– **discursul narativ (homo)diegetic** (W. Schmid, G. Genette), printre creatorii căruia, în sens modern, a fost M. Proust, se anunţă a fi singurul ce poate oferi cititorului o posibilitate de autocunoaştere, de interogare asupra propriei existenţe şi a lumii exterioare;

– **naratorul-scriptor** (de sorginte proustiană) este noua ipostază a Emiţătorului ce stabileşte convenţii spaţio-temporale noi în relaţia text narant – text narat – text scris „acum" şi receptat „acum";

– romanul românesc îşi datorează modernitatea unei **receptări creatore** a **modelului narativ proustian**, ajungând, pe cont propriu, să se „sincronizeze" cu valorile artistice europene;

– un **model narativ** se constituie în baza unor principii reglatoare identificabile, din punct de vedere naratologic, sub cel puţin trei aspecte: **tipul** naratorului, imaginea **personajului** (narat) şi relaţia **predicat-obiect** (perspectiva focalizantă), ce determină încadrarea acestora într-un timp şi un spaţiu definit. Ex.: în cazul modelului proustian vom avea: **EUL narant** relatează, din interior, despre devenirea **eului narat** în timp şi spaţiu;

– **memoria involuntară** este o tehnică narativă proustiană, ce se realizează în baza principiului metaforic, deşi funcţionează metonimic, antrenând, în diegeză, diverse optici

spațio-temporale (analepse şi prolepse) impresioniste, de regulă, menite să surprindă durativ „timpul pierdut”.

– anumite romane din literatura română (ex.: cele semnate de C. Petrescu), la baza cărora stă modelul narativ proustian, devin, la rândul lor, modele pentru altele, cum se estimează, potrivit demonstrațiilor lui A. Burlacu, în cazul unor autori basarabeni din perioada interbelică, printre care amintim I. Sulacov, L. Dolënga şi A. Robot, studiul cărora ar prezenta o problemă aparte.

Semnificația teoretică şi valoarea aplicativă a tezei. Rezultatele investigației noastre vor suplini cercetările literare contemporane din Republica Moldova şi din spațiul românesc la următoarele compartimente: **a)** Istoria romanului românesc şi evoluția genului epic în literatura română; **b)** Teoria literaturii – vizând probleme de tipologie a romanului din perspectivă referențială, în comparație cu alte tipologii contemporane; **c)** Probleme de naratologie, structuralism şi hermeneutică a discursului narativ, sesizate în epica românească; **d)** Metodologia analizei mai multor romane (ca variante), în baza unui model narativ concret (cazul Proust), din punct de vedere contrastiv şi comparativ; **e)** Re-valorificarea conținutului semantic şi imagistic romanesc în context cultural local şi global, raportat la gustul estetic auctorial şi lectorial contemporan ş.a.

Rezultatele aplicative ale tezei au fost expuse pe parcursul a mai bine de patru ani de predare a cursurilor de literatură română la diferite facultăți ale Universității de Stat din Moldova. În plan sintetic, materialul cercetării serveşte drept bază pentru un curs special de **poetică a romanului românesc** (la facultățile cu profil umanist) sau alte cursuri opționale, privind probleme de naratologie, semiotică narativă, structuralism şi hermeneutică. Anumite concepte teoretice, desprinse din teză, rămân „deschise” pentru cercetarea ulterioară a studenților Facultății de Litere, USM, în tematica tezelor de an şi de licență.

Aprobarea rezultatelor lucrării s-a făcut pe parcursul anilor de studii la masterat şi doctorat (2000-2004) prin participare la simpozioane şi conferințe ştiințifice locale şi internaționale, în cadrul diferitelor centre universitare din R. Moldova (US „B.P. Hasdeu” din Cahul, US „A. Russo” din Bălți, Universitatea de Stat din Moldova, Chişinău) şi de peste hotare (România, Ucraina, Rusia), având ca rezultat publicarea unei serii de articole ştiințifice pe marginea temei cercetate:

1. *Modelul narativ proustian şi devenirea artistică prin scriere. //* Analele ştiințifice ale USM, vol. II, „Ştiințe filologice”. –Chişinău: CE USM, **2002**, p. 96-97, 0,3 c.a.;

2. *Aspecte ale modelului narativ proustian în romanul lui A. Busuioc „Singur în fața dragostei”*. // Monografia colectivă: *Orientări artistice şi stilistice în literatura contemporană* (Coord. M. Dolgan). Vol. II. –Chişinău: CE USM, **2003**, p. 78-92, 0,8 c.a.;

3. *Personajul care nu poate să nu scrie*. // Analele ştiințifice ale USM, seria „Ştiințe filologice”. –Chişinău: CE USM, **2003**, p. 72-77, 0,4 c.a.;

4. *Iubirea ca motiv al narațiunii homodiegetice, pornind de la Proust*. // Conferința corpului didactico-ştiinţific „*Bilanțul activității ştiințifice a USM în anii 2000-2002*. Ştiințe filologice”. –Chişinău: CE USM, **2003**, p. 49-50, 0,1 c.a.;

5. *Anton Holban şi romanul static. //* „Metaliteratura”. Analele Facultății de Filologie, Universitatea de Stat „Ion Creangă”, vol. 10. –Chişinău, **2004**, p. 128-130, 0,2 c.a.;

6. *O tipologie referențială a romanului românesc. //* Analele ştiințifice ale USM, seria „Ştiințe filologice”. –Chişinău: CE USM, **2004**, p. 120-133, 0,8 c.a.;

7. *Note pe marginea unui vis al lui Marcel.* // „Strategii actuale în lingvistică, glotodidactică şi ştiința literară”, vol. III. –Bălți: PUB, **2004**, p. 172-176, 0,2 c.a.;

8. *Metaromanul lui Proust //* „Probleme actuale de lingvistică didactică şi ştiință literară”, vol. III (Aniversarea a 40-a a Facultății de Limbi şi Literaturi Străine). –Chişinău: CE USM, **2004**, p. 577-579, 0,2 c.a.;

9. *Mai-mult-ca-prezentul (narativ)*// „Omagiu profesorului A. Ciobanu”. –Chişinău: CE USM, **2004**, 0,1 c.a. (în curs de apariție);

10. *Dubla „sincronizare” a romanului românesc cu cel european*. // „*Limba română*”, nr. 5, **2005**, p. 111-117, 0,4 c.a. (în curs de apariție);

11. *„Craii de curtea veche” de M.I. Caragiale - între alegoric şi personal*. // „*Revista de lingvistică şi ştiință literară*”, nr. 1-3, **2005**, 0,4 c.a. (în curs de apariție);

INTRODUCERE

Datorită unor împrejurări istorice, mai mult sau mai puțin favorabile, modernitatea franceză (mai puțin cea engleză sau germană) devine un model artistic „demn de urmat” pentru realizările culturale româneşti – în general, şi ale romanului – în particular, acest fenomen putând fi consemnat numai la „lectura simultană” [1, p. 120-127] de către cititorul contemporan, care are pe aceeaşi masă romane din literaturi şi epoci diferite. „Recunoaşterea” imediată a unor puncte sensibile comune, realizate prin exersarea memoriei imaginative, ridică o sumedenie de întrebări lectorului mai ales în ceea ce priveşte gradul de originalitate al universului ficțional stimulat de textul romanesc. În acest caz, pentru a-şi face o concluzie asupra mesajului desprins, cititorul de romane îşi va direcționa interesul înspre o sursă potențială receptată şi re-modelată.

Acceptând ideea unor influențe şi receptări artistice stimulatoare, trebuie să insistăm asupra faptului că, încercând să răspundem la întrebarea: „Cine identifică totuşi modelul?”, vom ajunge de fiecare dată la acelaşi răspuns: Cititorul de romane. De ex.: A. Holban a fost cititorul lui M. Proust încă la începutul secolului al XX-lea, iar cititorul contemporan (să zicem, cel din 2005) poate avea în fața lui atât romanul lui A. Holban, cât şi pe cel al lui M. Proust, ceea ce însemnă că numai el poate identifica efectele unei „sincronizări” estetice posibile şi obiective, în măsura în care condițiile istorice au permis-o. Altfel spus, numai cititorul poate observa, datorită competențelor lui analitice şi sintetice, „locurile comune” ale receptării sau trăirii paralele şi descrierii aceluiaşi sentiment în două romane din literaturi şi epoci diferite, precum şi să identifice invariantul narativ al lecturilor sale.

Suntem astfel consubstanțiali cu afirmația pe care o face U. Eco despre romanul modern care ar fi o „operă deschisă”, „în mişcare”, caracterizată prin câteva trăsături: „Operele deschise, întrucât sunt în mişcare se caracterizează prin invitația (a cititorului – n.n. P.M.) de a face opera împreună cu autorul; la nivel mai înalt (ca gen al speciei „opera în mişcare”) există acele opere care, cu toate că sunt desăvârşite sub aspect fizic, sunt totuşi deschise unei germinări continue de relații interne, pe care consumatorul trebuie să le descopere şi să le aleagă în actul de percepție a totalității stimulilor; orice operă de artă, chiar dacă este produsă conform unei poetici explicite sau implicite a necesității, este în mod substanțial deschisă unei serii virtual infinite de lecturi posibile, fiecare din ele făcând opera să retrăiască potrivit unei perspective, unui gust, unei execuții personale” [2, p. 46]. Acest privilegiu acordat cititorului constituie totodată abilitatea lui de a face referință la o lume posibilă, stimulată de textul respectiv, în intenția sa de a decodifica sensurile posibile.

Or, literatura modernă este una ce depăşeşte limitele convenționale ale posibilului, oferindu-i cititorului ei o gamă largă de interpretări posibile. Ilustrativă în acest sens este remarca lui R. Barthes, care menționează: „Modernitatea începe prin căutarea unei Literaturi

imposibile” [3, p. 59]. Fraza îi permite cercetătorului francez să mediteze asupra condiției romanului modern ca ceva nou şi totodată distructiv (dar şi constructiv, în alt sens) la adresa formulelor vechi, unul dintre exemplele cele mai reuşite fiind opera lui Proust, rămasă undeva în „pragul Literaturii”, expresie sinonimă din punctul nostru de vedere cu „metaromanul”, ca formulă (modalitate) modernă de roman: „Regăsim astfel în Roman acel aparat distructiv şi deopotrivă înnoitor, specific întregii arte moderne. Deci, trebuie distrusă durata, adică liantul inefabil al existenței: ordinea – fie ea a conținutului poetic sau a semnelor romaneşti, a terorii sau a verosimilității – ordinea este o crimă premeditată. Dar durata sfârşeşte prin a pune din nou stăpânire pe scriitor, căci o negație nu poate fi desfăşurată în timp, fără să se realizeze o artă pozitivă, o ordine ce se cere din nou distrusă. De aceea, cele mai mari opere ale modernității, printr-un soi de echilibru miraculos, se opresc cât se poate de mult **în pragul Literaturii**, în acea zonă vestibulară unde densitatea vieții este prezentă, diluată, fără a fi încă distrusă de triumful unei ordini a semnelor: astfel este persoana întâi la Proust, a cărui întreagă operă se naşte dintr-un efort prelungit şi amânat spre Literatură” [3, p. 59]. Vom nota faptul că anume această modalitate de a scrie a constituit şi suscitat interesul receptiv al literaturii române de a se sincroniza cu valorile occidentale, iar „pragul Literaturii” a devenit, pentru un timp îndelungat, un model de ființare a romanului românesc, precum şi a altor specii literare.

Ce îl interesează pe publicul românesc, lector al romanelor franceze? Posibil, e ceva mai mult decât simpla povestire a unor istorii de amor sau de avariție într-un cadru parisian sau în anumite sfere culturale mai puțin întâlnite în spațiul cultural românesc. Este ceva care captează şi uimeşte, ceva care permite să se vadă lumea cu alți ochi, cu alte întrebări existențiale. Iată de ce considerăm că nu numai moda timpului a adus romanul francez publicului românesc, dar şi necesitatea de a fi în pas cu ultimele invenții şi descoperiri ale ştiinței şi civilizației occidentale. (cf.: *Noua structură şi opera lui Marcel Proust* de C. Petrescu). Creatorii de roman românesc nu numai că s-au raportat la modelul european, ei au trebuit să „însuşească lecția” la ei acasă, să verifice rezultatele scontate în baza experiențelor proprii, să-şi creeze propriul amalgam de convenții artistice, având „în spate” modele narative celebre. Căci, menționează şi cercetătorul T. Pavel: „Ca şi forma fixă a sonetului, există **modele narative** care cer cititorului cunoaşterea convențiilor stabilite: narațiuni la persoana întâi, romane epistolare sau polițiste” [4, p. 206]. Nu e vorba, deci, de un împrumut de teme, ci de o modalitate de vizionare, de percepere a lumii exterioare şi interioare, de construcție a sensului (respectiv, sensurilor) posibile existențiale şi ființiale. Altfel spus, cititorii autohtoni ai romanului european (care au devenit ei înşişi autori de roman, mai târziu) au căutat răspuns nu atât la întrebarea: „Ce să scriem?”, cât la întrebarea impersonală: „Cum se scrie?”, precum şi la varietatea aspectelor acesteia: „Cum se raportează referentul ficțional la realitatea extradiegetică?”, „Cum se începe un roman?”,

„Cum se depăşesc anumite convenţii?”, „Cum să te regăseşti pe tine însuți în ceea ce faci?” ş.a. De aceea, meritul receptării literaturii europene în contextul cultural românesc este, mai degrabă, unul gnoseologic, decât ornamental, şi chiar simpla „imitație” a lui poate aduce uneori succese în plan axiologic local şi general-uman.

A fost nevoie de un timp oarecare pentru ca să se concretizeze ce anume merită să fie „imitat” (poate chiar „copiat”), adică a fost nevoie de selectarea modelelor stimulatoare, dar în aşa măsură ca să se evite pastişa şi imitația oarbă, deoarece, îl vedem pe G. Călinescu întrebându-se şi întrebând: „este Proust o formulă ce poate fi imitată cu folos?” [5, p. 48]. Amintim că problema modelelor literare şi identificarea lor ca surse, în limitele esteticului, revine de fiecare dată, când e vorba de o nouă mişcare literară, actualitatea ei devenind un motiv de critică şi în cazul poeziei postmoderniste. Astfel, N. Leahu precizează: „sensul conclusiv al discuției despre modele este acela de a dovedi cum toate tipurile posibile de clişee poetice ale tradiției sunt subminate sau asimilate de structurile ce instituie noul model major (postmodernist = experimentalist), garantându-i specificul estetic față de celelalte modele majore funcționale în epocă” [6, p. 80], fapt ce se poate raporta fără îndoială la romanul modern.

În ceea ce priveşte exegeza proustiană, remarcăm pe C. Ştefănescu care face una dintre primele prezentări diacronice ale receptării romanului proustian în critica şi literatura artistică românească. Descrierea este fixată în prefața volumului *Captiva* (1971) [7], una dintre primele ediții traduse în limba română, întitulată *Reacții româneşti față de inovația proustiană,* după care mențiunea se reia succint într-un articol tradus în franceză cu titlul *Le roman roumain et l’innovation proustienne* (1991) [8]. În ambele cazuri sunt schițate momentele cheie ale receptării romanului proustian în contextul literar românesc interbelic, acestea fiind divizate în două direcții: pe de o parte, admirația publicului lector față de romanul lui M. Proust; pe de altă parte – respingerea lui sau susținerea unei poziții critice neutre, aşa cum o face, de ex. G. Călinescu, în spiritul său recunoscut balzacian.

Pentru primul caz sunt amintiți aşa critici (care au publicat diverse articole pe marginea romanului proustian, mai ales în revista *Viața românească*) ca M. Ralea, B. Fundoianu, F. Aderca, primul dintre traducătorii unor fragmente proustiene, P. Zarifopol, G. Ibrăileanu, M. Sebastian ş.a., precum şi deschideri spre creații literare originale. Se menționează că „cel mai evident caz de proustianism, în literatura română, este A. Holban. El nu este numai un exeget devotat, dar şi în practica sa de romancier îl vedem scriind în spiritul şi litera lui Proust. Când a ajuns să se justifice asupra procesului său de **contaminare literară** cu ilustrul analist francez, a susținut că în cazul său nu e vorba de o **influență de natură livrescă**, ci de **identitate de structură afectivă şi temperamentală**. Ceea ce poate părea unora, la o privire superficială, că este o **formă de mimetism** nu ar fi de fapt decât o excepțională **coincidență în modul de percepție a lucrurilor**” [7, p.

XXVII, subl. ns. – P.M.]. Vom observa limbajul critic utilizat pentru exprimarea „raportării la model”: se pun în paralel două serii de expresii sinonime ce contrapun semantic „identitatea de structură afectivă şi temperamentală” sau „modul de percepție a lucrurilor” cu „contaminarea literară”, „influența de natură livrescă” şi „o formă de mimetism”. Considerăm că ambele momente amintite servesc la identificarea modelului narativ la o lectură sincronă de către cititorul interesat.

Un alt exemplu de „proustian neortodox, într-un mod cu totul personal” este C. Petrescu, care „nu este un produs al bergsonismului ca Proust, ci al direcției filozofiei fenomenologice, având şi o construcție temperamentală centrată pe dinamism, opusă romancierului francez” [7, p. XXXIII]. Apreciind meritul cercetătoarei C. Ştefănescu în baza celor expuse, nu insistăm prea mult asupra unor concepte față de care avem anumite rezerve, deoarece vom reveni la autorii amintiți în capitolele II şi III. Vom sublinia însă că romanul lui M. Proust a fost tradus integral în limba română foarte târziu, în comparație cu apariția editorială a originalului francez. Merită notat şi faptul că în Moldova sovietică romanul lui M. Proust s-a citit fie în rusă, fie în franceză, neexitând nici o traducere oficială în limba „moldovenească”.

În anul 1945, la Bucureşti, apar primele două volume ale romanului proustian în traducerea lui R. Cioculescu, ediție prefațată de T. Vianu. În 1968 „Biblioteca pentru toți” începe publicarea întregii opere în traducerea postumă a lui Radu Cioculescu, completată de E. Cioculescu (Editura „Minerva”: *Captiva*, T.X, 1971, *Fugara*, T.XI, 1974, *Timpul regăsit*, T. XII-XIII, 1977), seria traducerilor inaugurându-se cu o largă prezentare a romanului proustian, semnată de Ov. S. Crohmălniceanu. În acelaşi an, V. Streinu publică şi el o altă versiune românească a primelor două volume din *A la recherche du temps perdu*, următoarea traducere completă a romanului proustian (cea mai reuşită) fiind făcută abia începând cu 1987 de către I. Mavrodin, fiecare volum fiind însoțit de câte o prefață (de fapt, un studiu teoretic) şi o listă de note şi comentarii (Ed. „Univers”: *Swann*, 1987, *La umbra fetelor în floare*, 1988, *Guermantes*, 1989, *Sodoma şi Gomora*, 1995, *Timpul regăsit*, 2000). Traducerea cu întârziere a romanului proustian demonstrează că publicul românesc (cititorul simplu sau de specialitate), mai ales cel din perioada interbelică, l-a citit pe Proust în original, în franceză, iar receptarea lui a fost posibilă datorită celor care cunoşteau complexitatea stilistică (iar Proust oferă un exemplu aparte de limbă literară) a unei limbi de circulație internațională. Interesul sporit pentru opera unui singur autor de talie universală ne permite să considerăm că majoritatea studiilor critice româneşti asupra edițiilor originale sau traduse, avându-l pe Proust drept subiect de discuție, pun, de fapt, în prim-plan problema romanului românesc modern, inclusiv cel din R. Moldova, cu limbajul şi „legile” sale specifice de a fi.

Teza *Romanul românesc şi modelul narativ proustian* probează experimentele artistice ale unei ere moderne ce-şi trasează tot mai evident limitele, fără a insista prompt asupra unor concepte. Materialul tezei este menit să problematizeze şi să evidenţieze anumite aspecte sensibile ale problemei, nicidecum unul care să dea răspunsuri. Or, discursul modern glisează cu fiece ocazie în mister, evitând căile sigure de cunoaştere şi comprehensiune totală.

NOTE (1):

1. Marino Adrian. *Comparatism şi teoria literaturii*. –Iaşi: Ed. „Polirom”, 1998.
2. Eco, Umberto. *Opera deschisă*. –Bucureşti: EPLU, 1969.
3. Barthes, Roland. *Romanul scriiturii. Antologie*. Trad. A. Babei. –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1987.
4. Pavel, Toma. *Convenţiile ficţiunii* // *Lumi ficţionale*. –Bucureşti, Ed. „Minerva”, 1992.
5. Călinescu, George. *Camil Petrescu. Patul lui Procust* //„Viaţa românească”, an. XXV, nr.3, martie, 1933; Apud: Protopopescu Alexandru. *Romanul psihologic românesc*. –Bucureşti: Ed. „Eminescu”, 1978.
6. Leahu, Nicolae. *Modelele poetice şi specificul recuperării*. În *Poezia generaţiei ’80*. – Chişinău: Ed. „Cartier”, 2000.
7. Ştefănescu, Cornelia. *Reacţii româneşti faţă de inovaţia proustiană*. Prefaţa la volumul: Marcel Proust. *Captiva*. T. IX. (Trad. E. şi R. Cioculescu). –Bucureşti: Ed. „Minerva”, 1971, p. V-XLV.
8. Ştefănescu, Cornelia. *Le roman roumain et l’innovation proustienne //* „Cahiers roumain d’etudes litteraires”, 1/1991. –Bucureşti: Ed. „Univers”, p. 117-124.

CAPITOLUL I. REDIMENSIONĂRI ALE ROMANULUI ROMÂNESC

§1. O tipologie referențială a romanului românesc

1.1. Referința şi „lumile ficționale”

Văzut în lumina lingvisticii integrale, textul (artistic) depăşeşte dihotomia saussuriană a semnului lingvistic compus din semnificat şi semnificant („concept şi imagine acustică”), acesta organizându-se mai degrabă în aşa-zise „straturi” care se prezintă simultan, manifestând trei tipuri de „conținut lingvistic”, numite de lingvistul basarabean de talie mondială E. Coşeriu ca: desemnarea, semnificatul şi sensul, definite astfel: „**desemnarea** este referința la „realitate”, adică relația în fiecare caz determinată între o expresie lingvistică şi o „stare de lucruri” reală, între semn şi lucrul denotat”, „**semnificatul** este conținutul unui semn sau al unei expresii dat într-o anumită limbă şi exclusiv prin intermediul limbii înseşi, [...] conținut înțeles ca «posibilitate de desemnare»”, iar „**sensul** este conținutul propriu al unui text, adică ceea ce textul exprimă dincolo de (sau prin) desemnare şi semnificat”, ceea ce se verifică prin interogația „ce s-a intenționat să se spună cu aceasta?” [1, p. 246]. Aşadar, textul nu reprezintă numai semnificatul şi desemnarea, ci şi ceva cu referință „dincolo”, care este sensul său [2], articularea acestuia presupunând categoric un demers hermeneutic.

Cu referire la „planul sensului”, E. Coşeriu menționează că acesta este „dublu semiotic, deoarece, în acest plan, un semnificant şi un semnificat de limbă constituie o primă serie de relații, urmată de altă serie, în care semnificatul de limbă (prin care se desemnează) devine la rândul său ’semnificant’ pentru *conținutul textului* sau „sens”. Semnificatele lingvistice (şi ceea ce ele desemnează) constituie partea materială a textului literar, fiind tocmai partea materială – „semnificantul” – a altui semn al cărui „semnificat” este sensul textului” [1, p. 247]. Tot aici, E. Coşeriu exemplifică conceptul teoretic printr-o trimitere la romanul *Don Quijote de la Mancha* unde „Cervantes nu vorbeşte *despre* Don Quijote, *despre* Sancho, *despre* Dulcineea, ci *prin intermediul* lui Don Quijote, al lui Sancho, al Dulcineei, ca simboluri, vorbeşte de altceva, ceea ce constituie sensul romanului”, pentru a preciza că „planul sensului şi cel al semnificatului sunt diferite în fiecare caz, dar aşa cum semnificatul poate să coincidă cu desemnarea, sensul poate să coincidă cu semnificatul”. Deşi E. Coşeriu nu spune (în lucrarea citată) că sensul ar putea să coincidă cu desemnarea, acestea două interrelaționându-se numai prin intermediul unui semnificat mediator şi acesta numai uneori sub semnul indecis al unui „poate”, lăsăm deschisă paranteza pentru cazul în care spunem „sensul lumii este însăşi lumea”, referința fiind, în acest caz, foarte aproape de expresie sau chiar suprapusă.

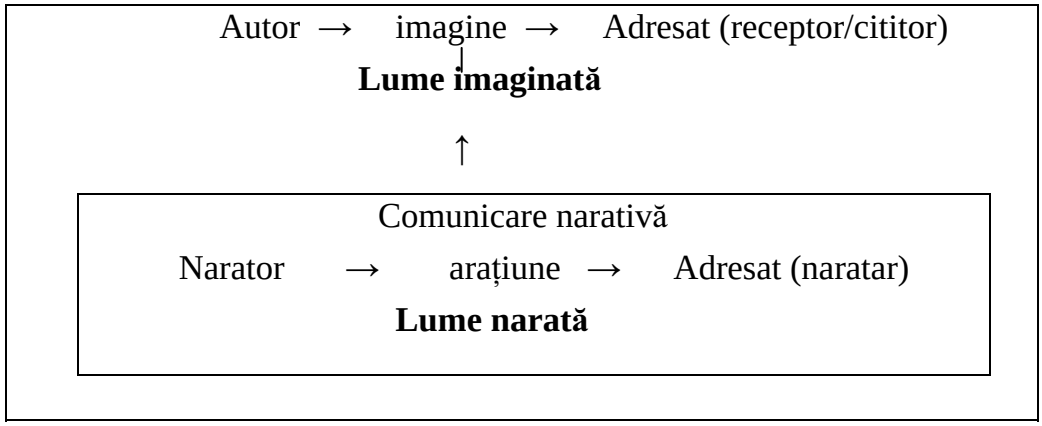
În *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului* conceptul de *referință*, exprimat aproximativ în aceeaşi cheie, este analizat în termenii lui G. Frege, care face distincție, în plan strict lingvistic, între „ansamblul referenților unui semn (**Bedeutung**, deseori tradus prin *semnificație* sau *denotație*) şi semnificatul său (**Sinn**, adesea tradus prin *sens*)” [3, p. 235-236]. Singura distincție, în cazul lui Frege, este că enunțurile ficționale au un sens (Sinn), dar nu şi un referent (Bedeutung), opinie pusă în discuție de o serie de cercetători în domeniu, pe care îi vedem ca fiind deja hermeneuți, ce-şi motivează opinia astfel: „în textele de ficțiune absența denotației literale **îl incită pe cititor** (subl.n. –P.M.) la activarea altor tipuri de relații referențiale”, iar textul literar, „în loc să aibă denotația zero, referă de fapt la o lume posibilă, adică la o alternativă a lumii reale” [3, p. 243]. Astfel, se ajunge la conceptul „lumilor ficționale” (T. Pavel, L. Dolezel), care specifică faptul că enunțurile ficționale referă la lumile posibile create de autor şi (re)constituite de cititor(i), faptul fiind concentrat teoretic în termenii lui Toma Pavel prin *convențiile ficțiunii*, datorită căreia „enunțurile literare sunt percepute ca *reprezentări* de structuri lingvistice, reprezentări care generează propriul lor context semantic. Această convenție reglementează comportamentul cititorilor, **cerându-le o participare maximă, orientată către optima exploatare a resurselor textuale**” [4, p. 202]. Totodată, „convențiile ficționalității avertizează cititorii că **mecanismele referențiale obişnuite sunt în cea mai mare parte suspendate** şi că, pentru înțelegerea unui text literar, datele exterioare înseamnă mai puțin decât în situațiile de fiecare zi” [4, p. 202-203], citatul exprimând necesarul participativ al cititorului la explorarea resurselor textuale, nu însă fără a lăsa deschisă multitudinea posibilităților referențiale virtuale, ficționale sau posibile.

Or, acesta şi este sensul hermeneuticii, definită de P. Ricoeur ca „teoria care reglează trecerea de la structura operei la lumea operei”, iar „a interpreta o operă înseamnă a desfăşura lumea la care ea se referă în virtutea „dispunerii” sale, a „genului” său şi a „stilului” său” [5, p. 340-341]. În acelaşi timp, sarcina hermeneuticii este de „a căuta în textul însuşi, pe de o parte, **dinamica internă** care guvernează **structura operei**, pe de altă parte, putința operei de a **se proiecta în afara ei** şi de **a naşte o lume**, care este cu adevărat *lucrul* textului. Dinamica internă şi proiecția externă constituie ceea ce numesc travaliul textului” [6, p. 33]. Prin urmare, o analiză hermeneutică presupune mai întâi faptul de a se cerceta „structura operei”, pentru a se observa „dinamica internă”, generatoare de „lumi”, evident, ficționale. Toate acestea realizându-se independent de intenția autorului şi de contextul istoric în care a apărut, mesajul semantic fiind lăsat pentru a fi identificat şi evaluat numai de cititor(i).

Precizarea pe care o face P. Ricoeur în *Metafora vie* este că „în opera literară, discursul îşi desfăşoară denotația ca o denotație de rangul doi, în favoarea suspendării denotației de prim rang a discursului”, ceea ce presupune dispariția intenției auctoriale

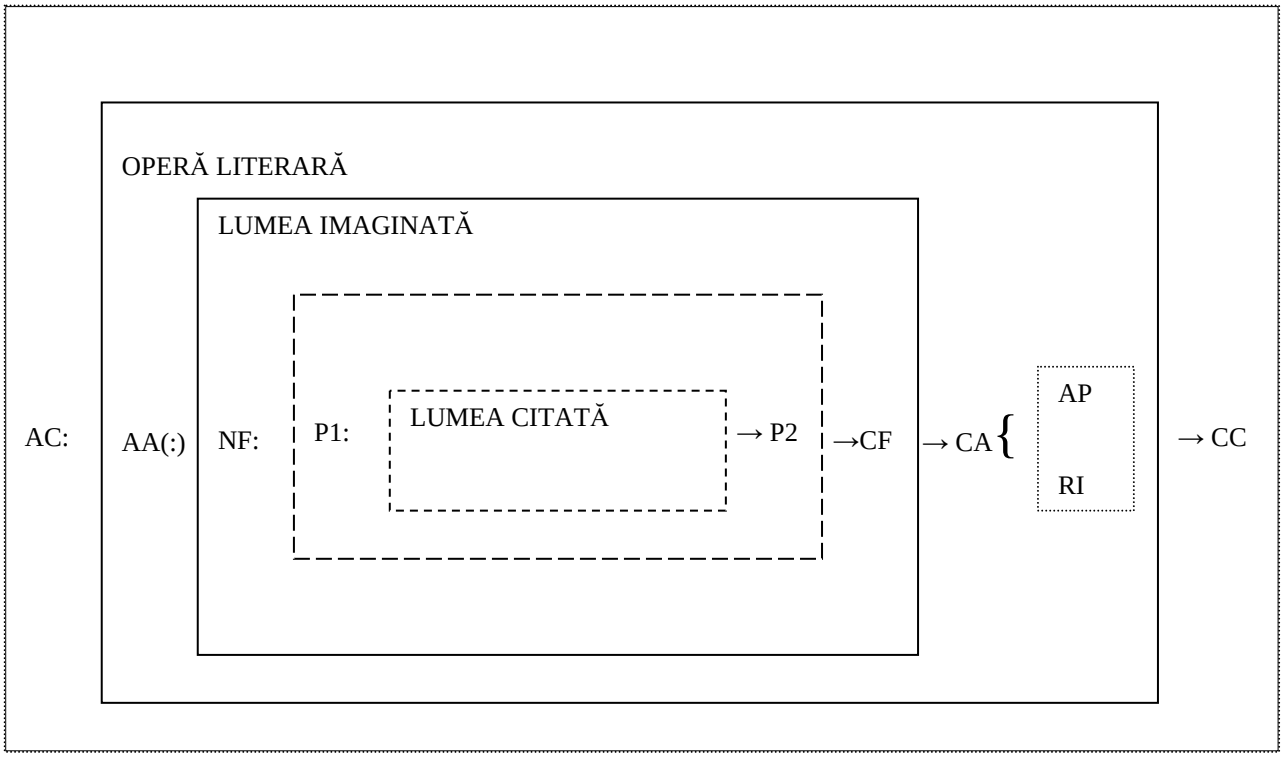
asupra textului şi antrenarea cititorului în identificarea sensurilor pornind de la text, o denotație dublu fictivă, mai întâi prin verbalizarea lumii lucrurilor, apoi prin reconstituirea unei denotații metaforice din pluritatea conotativă a sensurilor textuale. Or, „enunțul metaforic este cel care-şi cucereşte sensul ca sens metaforic pe ruinele sensului literal şi tot el este cel care îşi dobândeşte referința pe ruinele a ceea ce putem numi în mod simetric referința sa literală" [5, p. 342]. Altfel spus, cititorul lecturează textul romanesc şi face referință imaginară, prin intermediul narativului constructor de sens, nu numai la lumile pe care ar fi vrut autorul să le propună, ci şi la lumile pe care i le stimulează conținutul material (literal) al textului literar în autonomia sa față de autor şi de oricare alt factor exterior. În sensul acesta, romanul (din orice literatură) nu este decât o concentrare a unor lumi fictive sau posibile ce urmează a fi descoperite de cititor, datorită abilităților (şi competenței) acestuia de a face referință la ele, iar tipologia romanului ar trebui, din punctul nostru de vedere, să fie una a acestor „lumi referențiale" de grad secund, pe care cititorul le „vizionează" în măsura în care textul îi serveşte ca stimulent pentru o asemenea „vizionare".

Raportând narativul, ca element de bază al construcției lumilor ficționale (în cazul romanului) la convențiile ficțiunii, nu trebuie ignorat şi faptul că ficționalul este pus în legătură directă şi cu imaginarul auctorial (transpus în materialitatea textuală, care, ulterior, serveşte ca stimulent pentru imaginarea lumilor de către cititor – n.n. P.M.), după cum observă cercetătorul german W. Schmid. Dacă lumea narată se creează în actul narativ al unui Narator, atunci lumea imaginată, creată de autor, nu e identică cu cea narată, ea incluzând Naratorul, receptorul său şi însăşi narațiunea. Altfel spus, „opera narativă nu este numai acea în care se povesteşte o istorie de către un narator, dar şi se imaginează (de către autor) un act narativ, din aceasta rezultând specificul artei narative ca structură dublă: sistemul comunicativ constă din comunicarea autorului (CA) şi a naratorului (CN), aşa încât CN intră în CA, ca o parte de bază a lumii imaginate" [7, p. 33-34, trad. ns. – P.M.]. Schematic, vom avea următoarea relație :



Schema 1. Dubla structură comunicativă a artei narative

Astfel că cititorul va trebui să perceapă limitele lumii ficționale imaginate (voite de a fi transmise de autor) prin intermediul lumii construite, în bază de narațiune, pentru a putea astfel intra în comunicare cu universul fictiv. Acest fapt schimbă într-un fel direcția şi efectul schemei comunicative Emițător-Receptorului, propusă de Roman Jakobson, printr-o abordare pragmatică, asupra căreia vom mai reveni. Comunicarea literară se desfăşoară astfel în două direcții: mai întâi Autorul imaginează o lume pe care o concentrează într-o narațiune, după care dispare, lăsând ca, în baza acestei narațiuni (materializate în textul romanesc), cititorul (în dependență de nivelul lui de inteligență şi pregătire) să identifice fie lumea imaginată inițial, fie alte lumi posibile, stimulate de text. Atât într-o direcție, cât şi în cealaltă, comunicarea literară se produce după următoarea formulă: Autorul abstract creează un narator fictiv care relatează creativ despre un personaj 1, care **citează lumea** din care face parte**,** construită din atomi de realitate (în sensul lui T. Pavel), mesaje pe care le transmite, dialogic, altui personaj 2 (naratar); tot acest conținut este, indirect adresat (pentru a fi receptat) unui cititor fictiv, identificat]n persoana cititorului abstract (ca receptor ideal sau presupus), ceea ce constituie lectura propriu-zisă a unui **cititor concret**, care poate fi un participant activ sau pasiv la comunicarea literară constructivă de lumi ficționale. Reproducem mai jos o nouă schemă de comunicare literară unidirecțională (E-R) în viziunea lui W. Schmid [7, p. 56], schemă care o re-vede şi o completează pe cea a cercetătorului olandez J. Lintvelt [8, p. 43], cu deschideri interpretative mult mai largi şi mai adecvate cercetării literare contemporane:



Schema 2. Abrevieri: AC = autor concret; : = creează; AA = autor abstract; NF = narator fictiv; → = îndreptat spre; P1, P2 = personaje; CF = cititor fictiv; CA = cititor abstract; AP = adresatul presupus al operei; RI = receptorul ideal; CC = cititorul concret.

Să examinăm, un fragment de roman pentru a sesiza aceste instanțe ale comunicării narative: „*Marea calmă, cenuşie, cu margini albe. De pe dealul unde stăm parcă n-are nici un val. Câteva pete negre, altele roşii. Ioana îmi spune dintr-o dată, dar simțim în preajma noastră toate neînțelegerile trecute. „Ştii, Sandu, că nu este nimic adevărat din trecutul meu. Am imaginat o poveste ca să te fac să mă iubeşti!”. Cum aş putea transcrie starea mea ascultând aceste vorbe? Dacă ar fi o imensă bucurie, m-aş lămuri ce se petrece în mine. Ce dezastruos ar fi să învie morții, căci am primi revenirea lor cu aceeaşi indiferență ca eu acum. Un mort pentru care te-ai tânguit timp îndelungat, i-ai fost fidel la mormânt, l-ai îngrijit, ai dat slujbe la biserică. Şi bucuria revederii, chiar dacă minunea ar fi unică, nu s-ar suprapune supărării de mai înainte*” (*Ioana*, A. Holban).

Textul aparține unui autor concret, A. Holban (1902-1937), care a mai scris şi alte romane, articole şi studii culturale, a participat activ la modernizarea literaturii române interbelice etc. Atunci când anumiți factori l-au stimulat să scrie romanul *Ioana*, întreaga energie creativă este concentrată anume pentru acest fapt, care nu este decât un fragment din activitatea foarte largă a autorului concret. Această energie creatoare este identică cu autorul abstract, care ştie limitele lumii ficționale pe care o creează sau, cel puțin, o poate vedea de sus. Autorul abstract, care nu mai este deja Holban-omul, nici Holban-scriitorul, ci un *alter ego* creator, care imaginează lumea ficțională şi naratorul care o va relata. Acest narator, care în cazul dat, vorbeşte la persoana întâi, povesteşte despre trăirile lui (sau ale altui/altor personaj/e) din prezentul cel mai apropiat (uneori chiar identic cu actul scriptural) sau dintr-un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat, cel despre care se povesteşte fiind deja un personaj (în cazul nostru, „eu”-l se divizează în cel narant („cum aş putea transcrie...”) şi cel narat „Ioana îmi spune”). Evident că între personaje, în afară de acțiuni, există de fiecare dată un schimb de replici, manifestate dialogic. Un personaj va comunica altui personaj un mesaj, care îşi are limitele lui ficționale, constituie o lume nouă, o lume citată în interiorul lumii relatate de narator. Relatarea Ioanei: „*Ştii, Sandu, că nu este nimic adevărat din trecutul meu. Am imaginat o poveste ca să te fac să mă iubeşti*!” este sesizată de narator ca o lume incomodă, citată din altă realitate decât cea construită până la momentul enunțării ei.

Înainte însă de a relata propriile considerații creative sau a cita discursul personajelor sale, Naratorul „ştie” că adresează discursul său unui receptor fictiv (întrebarea „*Cum aş putea transcrie starea mea ascultând aceste vorbe?*” şi discursul ce urmează sunt adresate, evident, unui cititor fictiv, posibilitatea ca să fie un retorism poetic monologal părând banală), acesta putând fi chiar cel ideal, în cazul în care cititorul concret este unul pregătit să asimileze mesajul. În ordine inversă, fapt despre care W. Schmid nu aminteşte, lăsând să se înțeleagă de la sine acest fapt, dar care constituie, din punctul nostru de vedere, adevărata comunicare literară (hermeneutică), cititorul este principalul agent al comunicării literare, datorită competenței sale de a recepta imaginea stimulată de text, mult mai complexă şi mai

variată, decât ceea ce ar fi vrut autorul să transmită. Mai mult chiar, cititorul (în calitatea sa de receptor) îşi imaginează sau percepe vectorul comunicativ, pornind dinspre autor şi narator, venind în direcția lui, ceea ce asigură, de fapt, posibilitatea comunicării.

Astfel, ca şi autorul, cititorul este un om viu, concret, de o anumită vârstă, antrenat în diferite activități sociale (ceea ce nu presupune întotdeauna o pregătire academică pentru lectură critică), care se dedică lecturii unui roman, printr-un efort de concentrare energetică, devenind partener de comunicare al emițătorului lumii ficționale, deci un cititor abstract. În dependență de interes, cititorul va urma cel mai des itinerarul fictiv propuse de narator, pentru a co-participa la construcția lumii ficționale şi a intra astfel în posesia mesajului voit a fi transmis, dar aşa cum limbajul literar este conotativ, rareori cititorul va fi pe aceeaşi undă cu naratorul şi cu lumile acestuia fie ele imaginate sau citate din „vorbirea" personajelor. Acest fapt va produce ceea ce P. Ricoeur numeşte „conflictul interpretărilor", modalitate creatore de lumi noi, singulare în imaginarul poetic, accesibil pentru orice ființă umană.

Problema lumilor ficționale este pusă în discuție şi de cercetătorul ceh L. Dolezel, din articolul căruia vom cita un fragment ce confirmă teoretic itinerarul argumentului nostru. Vom păstra din textul original (în franceză) numai unii termeni şi expresii mai importante. Astfel, „de vreme ce referința constituie funcția principală a semnului, adică raportul dintre semn şi lume, literaturii trebuie să-i fie alocat, din necesitate, un domeniu de referință în calitate de sistem semiotic. Semantica lumilor posibile furnizează acest domeniu afirmând că semnul referă (trimite) la o multitudine de lumi posibile, mai curând, decât una singură, suprapusă lumii actuale („*le signe référe à une multitude de mondes possibles, plutôt qu'à un seul, en l'occurrence le monde actuel*"). Această noțiune se vădeşte dublu semnificativ pentru ceea ce este literatura de ficțiune. Pe de o parte, dacă textul de ficțiune („*texte de fiction*") are o funcție referențială, aceasta vizează, mai degrabă, lumi *ficționale* posibile, decât lumea reală („celle-*ci vise des mondes fictionneles possibles plutôt que le monde réel*"). De exemplu, ar fi absurd să se susțină că numele *Rascolnikov* referă (face trimitere) la un individ care ar fi existat într-adevăr în Sankt-Petersbug pe la jumătatea secolului al XIX-lea. În acelaşi timp, este destul de rezonabil să se afirme că *Rascolnikov* referă (face trimitere) la un personaj dintr-o lume ficțională creată de Dostoevski în romanul său *Crimă şi pedeapsă.* Furnizând conceptul lumilor ficționale, semantica lumilor posibile poate elibera teoria literară de noțiunea sterilă precum că textele de ficțiune nu au referință („*les textes de fiction n'ont pas de référence*"), precum şi conceptul jenant al auto-referinței. Pe de altă parte, şi mai important, semantica lumilor posibile ne permite să postulăm o relație mai dinamică între textul de ficțiune şi lumea sa: lumile ficționale nu pre-există textelor, deoarece **orice text literar trebuie să-şi construiască propriul său domeniu de referință şi trebuie să facă să existe propria sa lume ficțională** („*les mondes fictionnels ne pré-*

existent pas aux textes, de sorte que tout texte littéraire doit construire son propre domaine de reference, et doit faire exister son propre monde fictionnel"). Textele, aparținând categoriei literaturii de imaginație, ar apărea ca sisteme semiotice particulare de construcție a lumilor posibile. Semantica ficțiunii trebuie să se manifeste ca o semantică „construcțională" („*une sémnantique «constructionnele»*"). Referința devine de-acum o relație semantică secundară, fondată pe virtualitatea constructivă a textelor literare. Literatura, în calitate de manifestare supremă a imaginației omului, **posedă capacitatea de a construi lumi şi de a lărgi necontenit câmpul şi varietatea universului nostru semiotic** („*capacité de construire des mondes et de sans cesse étendre le champ et la variété de notre univers sémiotique*")" [9, p. 8-9]. Am subliniat două pasaje pentru a evidenția atitudinea exegetului ceh asupra definirii textului literar, acesta (textul) fiind parcă obligat să respecte regula de a „construi lumi" şi de a favoriza lărgirea imaginativului cititorului. Expresia „universul nostru semiotic" implică desigur „participarea maximă a cititorului" la decodificarea sensurilor posibile, în varietatea contextuală din care face parte receptorul, adică la faptul de a identifica contururile lumilor ficționale sau posibile, stimulate de materia textuală, şi de a le da un înțeles, sau mai multe înțelesuri, care să facă lumea dată una comprehensibilă.

L. Doležel propune, în continuare, o tipologie a lumilor ficționale generate de text, fără o specificare aparte pentru cazul romanului, aceste „lumi ficționale" clasificându-se în: tipuri extensionale (categoriale şi modale) şi tipuri intensionale, dintre care vom aminti aici, din considerente metodologice, numai tipurile extensionale categoriale, reduse de cercetător la patru: **1) lumea MS** este lumea obiectelor statice şi neschimbătoare, analogă universului discursiv al logicii clasice; **2) lumea MN** este lumea forței naturale, care generează schimbări ale obiectelor (evenimente naturale); MN este o lume dinamică, dar inanimată, lumea non-intențională a naturii; **3) lumea MA** este construită prin introducerea categoriei agentului, acesta fiind subiectul căruia i se atribuie sursa schimbărilor intenționale pentru ceea ce constituie obiectele sau el însuşi. Agentul este o categorie semantică căruia trebuie să i se atribuie *proprietăți mentale* şi evenimente mentale. În lumea MA este admis numai un singur agent şi, în consecință, e vorba de o lume uniactanțială („*une monde uniactanciel*"); **4) Lumea MAA** este lumea ficțională unde se permite intrarea a doi sau mai mulți agenți. Inovația principală a acestei lumi rezidă în faptul de a evidenția categoria *interacțiunii*, adică e vorba de o relație dinamică particulară între doi sau mai mulți agenți care acționează producând efecte de reciprocitate [10, p. 11-12, trad. ns. – P.M.]. Fiind clasificate, potrivit criteriului evenimențialității, tipologia „lumilor ficționale" propusă de Lubomir Dolezel, ar putea fi redusă, din punctul nostru de vedere, numai la două categorii: lumi în care acționează („intenționat") un agent (uman) şi lumi în care acesta lipseşte. Dar aşa cum agentul (uman) poate fi uneori pus şi în seama anumitor fenomene naturale

(umanizate), lumea MN poate fi construită numai în baza convențiilor descriptivului, lipsa agentului uman (fie şi în calitatea sa de observator sau martor) fiind imposibilă. Pe de altă parte, lumea MA este una ce o presupune pe MAA din considerentele imposibilității declanşării diegetice a unui singur agent. Este destul de complicat să construieşti o lume bazată pe evenimente uniactanțiale, produse de un singur agent, atât timp cât „agentul uman" este o sumă de „eu"-ri contradictorii (dacă ne referim la planul descriptiv, static), este narant sau narat (din punct de vedere narativ), sau trăieşte în diferite timpuri şi spații, ceea ce presupune contactul cu alte elemente constitutive ale lumii date exterioare percepției agentului, care pot fi interpretate ca interacțiune comunicativă reciprocă. Desigur că lumea MAA este o construcție ideală, care presupune majoritatea convențiilor narativității evenimențiale, dând posibilitate receptorului de a face trimitere la schemele arhetipice ale mitului sau basmului.

O tipologie a textelor poetice, care poate fi raportată cu succes şi asupra textelor romaneşti, în cazul în care se ține cont de discursul semantic şi stilistic, este cea realizată de M. Borcilă în studiul său *Contribuții la elaborarea unei tipologii a textelor poetice*, studiu în care sunt delimitate două „categorii funcțional-tipologice fundamentale în textele poetice: 1) categoria A, definită prin **orientare** plasticizantă, **principiu existențial-axiologic** sintactic şi **model constructiv** diagramatic; 2) categoria B, definită prin orientare revelatoare, principiu existențial-axiologic semantic şi model constructiv simbolic" [11, p. 193], categorii delimitate în baza a două grupuri de texte din lirica românească modernă (A – Arghezi şi avangardiştii; B – Blaga şi Barbu). M. Borcilă îşi construieşte tipologia având la bază convingerea unei încadrări a textului literar în categoria acelor texte „culturale", care „pot fi definite printr-un proces fundamental de creație de sens sau de 'poesis discursiv'; întemeindu-se pe valorificarea unor sugestii din semiotica culturii, stilistica funcțională şi semantica integrațională, această concepție situând procesul de creație a sensului în procesul semiozei discursive, la nivelul profund şi la nivelul primar al constituirii 'lumii' textului" [11, p. 186]. Astfel, „orientarea" plasticizantă şi revelatoare vine din terminologia blagiană, re-interpretat terminologic în baza celor două finalități:

1) **finalitatea 'plasticizantă'** sau 'expresivă', care presupune: (a) atragerea în procesul metaforic nuclear a unor termeni concreți aparținând unor cadre de referință din sfera lumii fenomenale (în special, din contextul natural, empiric sau ocazional); (b) caracterul cât mai disparat sau eterogen al termenilor atraşi în procesul nuclear, i.e. o „distanță paradigmatică", relativ mare între termeni şi/sau între contextele designaționale cărora termenii le aparțin; (c) incompatibilitatea semantică marcată de imposibilitatea 'conjugării' termenilor în afara procesului metaforic; (d) rezolvarea acestei incompatibilități prin *desemantizare* şi sporire a „conținutului imaginar intuitiv" în procesul de construcție a unor câmpuri interne de referință după modelul lumii fenominale.

2) **finalitatea ‘revelatoare’** care presupune: (a) prezența în procesul metaforic nuclear a cel puțin unui termen ‘abstract’, aparținând unor cadre de referință din sfera contextelor cultural şi/sau mitologic; (b) o distanță paradigmatică relativ mică între termeni şi/sau contextele designaționale cărora termenii le aparțin; (c) caracterul nemarcat al incompatibilității semantice şi posibilitatea reducerii acestei incompatibilității în afara procesului metaforic în contexte culturale şi/sau mitologice; (d) rezolvarea conflației termenilor prin *resemantizare* şi diminuare a conținutului imaginar intuitiv în procesul de construcție a unor câmpuri interne de referință după modele abstracte, ideale.

Principiul existențial-axiologic este formulat în baza teoretizărilor din semiotica culturii a lui I. Lotman, din care este făcută distincția dintre: **1) principiul existențial-axiologic *sintactic***, conform căruia elementele designate din lumea fenominală, atrase în procesul metaforic nuclear, nu posedă *semnificație poetică* prin ele însele; ele fiind utilizate ca simple materiale de construcție şi numai combinarea sau relaționarea lor conferindu-le, în plan constructiv-textual, un *sens poetic*; şi **2) principiul existențial-axiologic *semantic***, bazat pe predispoziția că anumite fenomene reperabile în planul designațional al lumii date posedă o *semnificație* prin ele însele, i.e. înaintea şi în afara procesului de construcție a sensului, în măsura în care aceste fenomene (se) referă, ca atare, la ceva care ‘transcende’ pe un plan ontologic mai profund al ‘esențelor’ şi axiologic superior al valorilor (prezentă tipic în textele lirice ale lui Blaga şi Barbu). În cele din urmă, criteriul modelului de construcție referențială urmăreşte să surprindă principiile elementare care guvernează construirea câmpurilor interne de referință în cadrul procesului de poesis discursiv, în baza acestora fiind distins: **1) Modelul de construcție *diagramatic***, având la bază „principiul unei „imagini concrete”, „suverane”, de cele mai multe ori „vizualizate”, ceea ce presupune o „refacere” a concretului experențial în planul construcției textuale”, similar unui principiu constructiv metonimic, cu finalitatea de a „reconstitui sau reflecta în plan verbal configurația elementelor concret-senzoriale din planul experențial. În termeni mai riguroşi, sintaxa textuală metonimică este subordonată construirii unui câmp intern de referință analog câmpurilor externe ale concretului senzorial, i.e. este guvernată de un principiu semantic iconic, mai exact: diagramic” şi **2) Modelul de construcție simbolic**, având la bază „o orientare ‘revelatoare’ a procesului de poesis, ceea ce presupune o dedublare a planului designațional (ontologic) şi o disparitate radicală între cele două nivele ale acestui plan (nivelul ‘fenomenal’ şi cel al ‘esențelor’)” [11, p. 190-191], ceea ce constituie adevărata intenție a lectorului.

Observația care se impune şi ca o concluzie a celor de mai sus, întru susținerea argumentului nostru, este aceea că cititorul în actul de lectură a unui text (enunț) ficțional (care, eventual, încă nu are un referent determinat) va căuta permanent în imaginația sa o referință posibilă, pentru ca astfel să-i poată „da un înțeles misterului” (în sensul lui L.

Blaga), textul nemaifiind un rezultat al denotației, ci dimpotrivă, un stimulent pentru o referință, pentru o designație, care poate fi o „lume ficțională”, cum o definește T. Pavel sau poate fi un alt text cu care se dialoghează în sens bahtinian (un fel de intertext), acesta din urmă avându-şi şi el „lumile” sale posibile, datorită „participării maxime” a cititorului (cf. şi: J. Burgos. *Pentru o poetică a imaginarului*. –Bucureşti, 1988, p 155-157). În alți termeni, mai apropiați de studiul romanului, ar fi aproximativ aceeaşi relație omologică dintre ficțiune şi existență sau, reformulată de R.G. Țeposu, între „retorică şi existență”, explicată prin intermediul analizei personajului literar: „am încercat să analizez personajul şi, implicit, romanul, ca pe o suită de omologii (noi am fi spus *acte referențiale* –n.n. P.M.) între retorică şi existență, cu mijloacele unei critici pe care aş numi-o *retorică existențială*, fiindcă orice semnificație din planul textului trece, în mod inevitabil, în sfera mai largă a viziunii existențiale. Întoarcerea narcisistă a textului asupra sa, refuzând să vadă altceva decât autoreflectare, e un act sinucigaş care nu face altceva decât să pună bazele unei critici megalomane şi deci streine.[...] Prin urmare, am analizat personajul nu ca simplă „ființă de hârtie”, ci ca o prezență ontologică, ipostaziată literar prin mecanismele retorice ale textului, căci cred, ca şi Sartre, că orice tehnică trimite la o metafizică a scriitorului. În mod necesar, personajul trebuie să aibă deci o dublă devenire, fiind produs de text şi explicat de existență” [12, p.188-189], prin existență înțelegându-se, în accepția noastră, faptul-de-a-fi-în-lume (în sensul *Dasein*-ului heideggerian), marcat de contextul cultural, social, economic, lingvistic etc. al scriitorului (autorului), pe de o parte, care între timp poate să se ascundă ori să „plece la plimbare”, sau al cititorului, pe de altă parte, care, în cel mai bun caz, şi-l poate re-crea imaginar pe autor ca pe un partener de comunicare.

Profesorul N. Bilețchi [13] vorbeşte, de asemenea, despre acest raport dintre roman şi „contemporaneitate”, examinând lucrurile, mai mult, din perspectiva scriitorului şi a romanului ca produse ale timpului în care au apărut. Dacă însă examinăm situația din punctul de vedere al cititorului contemporan, vom consta că romanul nu este numai reflecția imediată a contemporaneității scriitorului, care vorbeşte *despre* realitate, ci şi un stimulent semantic pentru înțelegerea sensului lumii, prin intermediul referințelor discrete ale lectorului, sesizate în actul său de comunicare tacită (adică: lectura) cu naratorul, respectiv, cu autorul reconstituit imaginar, acesta întruchipând uneori problema timpului său, expusă artistic pentru generațiile viitoare.

1.2. Tipologii ale romanului

Având la bază acest concept referențial al textului literar, propunem o tipologie evolutiv-axiologică a romanului românesc (interbelic şi postbelic) mai puțin dependentă de criteriul „vârstelor”, potrivit lui L. Petrescu [14], şi mai mult axată pe criteriul referențial, adică al lumii posibile la care cititorul raportează de fiecare dată conținutul romanesc.

Totodată se va ține cont şi de alte tipologii ale romanului în intenția de a observa anumite principii şi modalități de interpretare cu impunerea anumitor termeni, strategii şi concepte.

Cel mai des, tipologiile romanului românesc, remarcate în critica de specialitate, au fost constituite în baza principiului tematic formulat de un „autor" ce insistă a-i transmite un mesaj unui receptor, sau, mai ales, în ultimul timp, pe baza variațiilor plurifuncționale ale relației dihotomice Narator-Personaj, de unde derivă şi tipul de narațiune ce orientează (focalizează) cititorul să-şi formeze, de exemplu, un punct de vedere în aprecierea mesajului fictiv al „lumii" date. Deşi naratorul, ca instanță, nu dispare niciodată [15], totuşi el este tratat, în studiile de specialitate, cu exigență, atribuindu-i-se uneori grava seriozitate „tiranică" de sub care încearcă permanent să „se emancipeze" personajul (N. Manolescu, R.G. Țeposu), alteori numai semnificația ludic-expresivă pe care o manifestă sau o ascunde. Oricum, de fiecare dată narațiunea este văzută deja ca un produs (*ergon*, în sensul lui W. Humboldt) al unui narator de după cortină sau a unui narator-personaj, care nu mai poate fi interogat asupra unor detalii, în acest caz personajul, ca imagine, mască, mesaj sau prezență ontologică rămânând de fiecare dată cel narat, emanciparea lui fiind doar o expresie convențională.

Încercând însă, în urma lecturii, să răspundem la întrebarea: „***Ce** fel de roman este acesta?"*, va trebui să revenim la cunoscutele stereotipuri: social, psihologic, de dragoste, filozofic, politic, polițist, istoric, SF, alegoric, parabolic, fantastic etc., iar apogeul unor astfel de experimente artistice ar trebui să aibă ca rezultat ceea ce Eugen Simion numeşte „**roman total**" (RT), atunci când analizează *Cel mai iubit dintre pământeni* (1980) de M.Preda. Potrivit lui E. Simion, acest tip de roman nu este „roman-fluviu, unde desfăşurarea este orizontală şi cronologia întinsă, nici roman ciclic, unde temele şi destinele se înşiră ca mergelele pe ață, ci **roman total:** romanul unui destin care îşi asumă o istorie, romanul unei istorii care trăieşte printr-un destin", „total (prin premisele, formula epică şi deschiderea lui socială şi spirituală), roman vast, arborescent şi, prin realismul lui fundamental, roman profund, ieşit dintr-o gândire matură, deschisă să înfățişeze fără cruțare **adevărurile unei epoci**. Fapt esențial într-un roman unde ficțiunea se însoțeşte cu o istorie relativ recentă şi, deci, **verificabilă**" [16, p. 6-9]. Caracteristic pentru RT este un anumit grad combinatoriu de mai multe „tipuri" de romane: „Lângă romanul sentimental există […] un extraordinar roman politic sau, mai bine zis, romanul unei existențe asumate în totalitate" şi, în acelaşi timp, „romanul unei mari conştiințe". În RT „meditația devine o formă a epicului (un epic al intelectualului), noțiunile de fericire, iubire, existență, autoritate, putere, familie trec prin mintea unor indivizi care exercită profesiuni intelectuale" şi în care „personajul central trece prin mai multe medii sociale, direct sau indirect, trăieşte evenimentele importante ale epocii". Respectând firul logic al explicației, „total" ar însemna contopirea tuturor formulelor şi temelor romaneşti într-una singură, în încercarea autorului de a spune totul

prin prisma unei conştiințe reprezentative, de la sentimental („un roman de dragoste şi un roman despre mitul fericirii. Fericirea prin iubire” [16, p. 7]) şi filozofic, la social şi politic, de a crea o „lume” credibilă şi verificabilă în realitatea dată, care să rămână ulterior un document de epocă.

Altfel spus, E. Simion, ar vrea să demonstreze că romanul pe care îl analizează face concurență vieții în spiritul său de autenticitate şi raportare la referent, astfel putându-se vorbi despre un roman matur, autentic, fără constrângeri de modele şi tematici străine: „Este inutil să-i căutăm modele formale. Ele pot fi numeroase” [16, p. 6]. Totuşi, dacă e să luăm *stricto sensu* concepția lui E. Simion, putem identifica şi alte romane din literatura română care au aceleaşi trăsături enumerate. Or, voința din totdeauna a romancierului a fost de a scrie Romanul total, în care rolul central îl ocupă omul, indiferent de multitudinea discursurilor ce îl completează: politic, sentimental, religios, filozofic, social, istoric.

O tipologie, de ultimă oră, a romanului românesc este cea făcută de D. Micu în monografia *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism* (2000), în care sunt descrise două modalități de scriere a romanului, fiecare cu mai multe „variante”:

I. Modalitatea comportamentală [17, p. 247], care include: 1. Varianta epopeică („tolstoiană”): M. Sadoveanu, L. Rebreanu, I. Teodoreanu şi C. Stere; 2. Varianta caleidoscopică, documentară, etnografică, avându-l în prim plan pe Cezar Petrescu; 3. Varianta caracterologică („balzaciană”): G. Călinescu şi Ion M. Sadoveanu.

II. Modalitatea psihologică. Sondarea abisalului, [17, p. 272] care include: 1. Varianta „dostoevskiană”: Gib I. Mihăiescu, V. Papilian ş.a. **2. Varianta analitică („proustiană”)**: H. Papadat-Bengescu, F. Aderca ş.a. **3. Varianta autentistă:** C. Petrescu, M. Eliade, A. Holban, M. Sebastian, M. Blecher ş.a. Tot în această modalitate, deşi fără a intra în listă, este inclusă şi proza „artistă”, având ca reprezentant pe M.I. Caragiale.

Constatăm că D. Micu tinde să delimiteze două tipuri de roman, în raport cu alte modele literare universale (mai ales, franceză şi rusă), cu diferite variante. Rămâne totuşi neîncadrabil romanul lui M.I. Caragiale, precum şi o serie de scrieri din perioada interbelică, pe care N. Manolescu îi include la capitolul „roman corintic”. Nu e destul de clar nici principiul în baza căruia s-a făcut tipologizarea prezentată.

Or, o istorie a literaturii ar trebui să țină cont atât de principiul istoric-evolutiv, cât şi de cel teoretic-aplicativ şi receptiv. De aceea, se pare că D. Micu nu are un metodologie sigură de sistematizare, confundând aspecte narative cu modalități de scriere (autentistă, caleidoscopică, epopeică) sau de tipologie a personajelor (caracterologică). Când e vorba de a diferența varianta analitică de cea autentistă, autorul precizează numai că analiticul ar veni din romanul lui M. Proust, iar autenticul din romanul lui A. Gide. Ar fi trebuit să se insiste totuşi asupra unei probleme semnificative în ştiința literară contemporană, care necesită şi un instrumentar terminologic adecvat, precum şi unele metode de analiză mai noi

(cu deschidere şi aplicare în mai multe ştiinţe), cu participarea cititorului la decodificarea sensurilor referenţiale ale textului. Altfel spus, e vorba de transferul accentelor de pe intenţia auctorială pe posibilitatea înţelegerii multitudinii sensurilor textuale de către cititor(i), în limitele unei interpretări adecvate.

Criticul N. Manolescu propune, mai devreme (*Arca lui Noe*, ediţia I: vol. I (Doricul)– 1980, vol. II (Ionicul) – 1981, vol. III (Corinticul) – 1983; ediţia a II-a într-un singur volum - 2001), o tipologie a romanului românesc: doric, ionic şi corintic, tipologie realizată în dependenţă de tipul Naratorului, care poate fi omniscient şi poate monopoliza punctul de vedere asupra celor expuse sau poate prezenta lucrurile „reflexiv", prin prisma persoanei întâi singular. În opinia criticului, aşa romancieri ca N. Filimon sau L. Rebreanu scriu roman **doric**, reprezentând tradiţia, în comparaţie cu A. Holban, C. Petrescu, G. Ibrăileanu, care scriu roman **ionic**: „În *Ion* de Rebreanu, roman impersonal, sau neutral, autorul este acela care se confundă cu naratorul. Cel pus în paranteză este autorul. La Filimon auzim tot timpul o voce care este a autorului şi nu a naratorului [...]. La Rebreanu, din contra, naratorul nu-şi depăşeşte nici o clipă atribuţiile ce-i revin, de a desfăşura ghemul întâmplărilor, controlând, fără să monopolizeze punctul de vedere nu se prezintă în chip direct nici ca constructor ori regizor al scenariului, nici ca protagonist al lui" [18, p. 42]. Pe de altă parte, exegetul menţionează că „în *Adela*, *Jocurile Daniei* de A. Holban autor şi narator sunt inconfundabili. Naratorul este, de data aceasta, fie un personaj în carne şi oase, cu biografie şi psihologie proprie, cu un punct de vedere clar definit asupra lucrurilor (persoana întâi ca narator), fie o voce neutră, asemănătoare cu aceea impersonală, dar care îşi însuşeşte până la identitate punctul de vedere al câte unui personaj (persoana a treia ca protagonist). Acesta este un personaj privilegiat, căci este singurul privit din interior. Celelalte personaje există, exclusiv, prin ochii lui: nu le cunoaşte motivările, dorinţele, secretele, intimitatea profundă a fiinţei. Ele nu există în sine, ci numai pentru Emil Codrescu, Sandu sau Strether [...]. Nu mai există perspectivă privilegiată, ci numeroase perspective pe care le putem corobora, dar nu elucida, căci nu avem un punct de sprijin în afara lor incontestabil. Fiecare personaj are versiunea lui asupra celorlalte. Ele îşi anulează reciproc privilegiile. În această multiplicare a perspectivelor dispare Naratorul însuşi, aşa cum a dispărut mai demult Autorul prin interiorizarea perspectivei" [18, p. 42-43]. Al treilea tip de roman, potrivit lui N. Manolescu, este cel **corintic**, „esenţialmente un roman parodic", care „se scrie luându-se parcă în derâdere. Toate procedeele părându-i bune, nici unul nu mai e utilizat în maniera senin-inocentă dinainte. În primul rând, pentru că nu se urmăreşte verosimilul, ci chiar suprimarea lui; şi atunci amestecul de planuri, schimbările de registru, colajele, citările, introducerea unor pasaje nefictionale etc. devin monedă curentă. În al doilea rând, fiindcă romanul corintic tinde să legitimeze valabilitatea artefactului, să-şi exhibe nu numai felul construcţiei, dar chiar şi al materialelor de construcţie" [18, p. 47]. O

sistematizare a caracteristicilor fiecărui tip de roman în parte, potrivit lui N. Manolescu, este prezentată în **Tabelul 1**.

Aproximativ în aceeaşi cheie, deşi accentul este pus pe personaj, criticul Radu G. Țeposu (*Viața şi opiniile personajelor*, 1983) identifică în evoluția romanului românesc trei etape, oferind, implicit, o replică tipologiei propuse de N. Manolescu (Vezi şi: **Tabelul 2**). Inspirat, probabil, din terminologia lui T. Vianu, privind limbajul tranzitiv şi reflexiv, prima etapă remarcată de R.G. Țeposu o constituie **romanul tranzitiv**, bazat pe omnisciența naratorului, în care personajul este narat şi are iluzia vieții. A doua etapă, o formează **romanul reflexiv**, în care mai persistă iluzia realului şi unde personajul-narator este preocupat în primul rând de meditație. Ultima treaptă este **metaromanul**, bazat pe conştiința de sine a personajului, care e şi scriitor (şi povestitor ce mistifică premeditat).

Din alt punct de vedre, influența vizibilă fiind *Istoria romanului modern* de R.-M. Albérès („forțele de creştere” şi „forțele de opoziție”) [19], romanul românesc interbelic este văzut de Gh. Glodeanu ca manifestare a numai două modele narative: obiectivat şi experimental, care, „în evoluția firească, organică a marii literaturi europene, au constituit tot atâtea „vârste” distincte din procesul sinuos al impunerii romanului modern” [20, p. 18]. Aceste modele epice nu se găsesc în stare pură, ci suferă contaminări succesive şi îşi au dinamismul lor interior. Astfel, modelul narativ obiectivat (sau balzacian, de la referința supremă care rămâne autorul *Comediei umane*) e un model închis, disociativ, ce se naşte în procesul anevoios al emancipării romanului, rămânând, un timp, modelul absolut, pentru a se transforma apoi, din perspectiva reprezentanților modernismului, în antimodelul suprem, adică într-o întruchipare a **tradiției**. Pe când, modelul narativ experimental (proustian, şi gidian, şi joycian) este un model narativ deschis şi cumulativ, supus transformărilor, înnoirilor continue. El se naşte din fărâmițarea modelului unic întruchipat de romanul balzacian, propunând o succesiune de antimodele, el fiind „şi subiectiv, şi autoreferențial şi parodic şi postmodern” [20, p. 18], în cadrul operelor propriu-zise existând o serie de dominante ce aparțin uneia sau alteia din aceste direcții.

Tipologia pe care o propunem în paragraful de față are, desigur, anumite tangențe cu fiecare din acestea enumerate mai sus, dar le re-vede şi le completează prin faptul că accentul se pune pe referința posibilă de după/din timpul lecturii cititorului şi nu pe referința ce a servit ca material pentru scrierea romanului de către autor. În plan narativ, lucrurile ar sta tocmai **invers construirii/organizării nivelelor narative**, analizate de diferiți cercetători, în diferiți termeni. Pentru observație, amintim că problema îşi are originea în caracterul *dublu evenimențial* al discursului narativ, explicat astfel de M. Bahtin: „Avem în față două evenimente: evenimentul despre care se povesteşte în operă şi evenimentul însuşi al povestirii (abia în acesta din urmă noi participăm în calitate de ascultători-cititori); aceste evenimente au loc în diferite timpuri (diferite şi ca durată) şi în locuri diferite, şi în acelaşi

timp ele sunt unite inseparabil într-un singur, dar complicat eveniment, pe care îl putem desemna ca fiind opera în complexitatea ei evenimențială («произведение в его событийной полноте»)" [21, p. 403, trad. ns. –P.M.]. Numite cu diferiți termeni, elementele ce compun nivelele narative au totuşi ceva asemănător, dar şi ceva specific, în parte, o catalogare a lor fiind posibilă numai cu condiția că ele sunt asemănătoare, şi nicidecum identice, ca în **tabelul** de mai jos, după W. Schmid [22, p.157], cu traducerea noastră a termenilor.

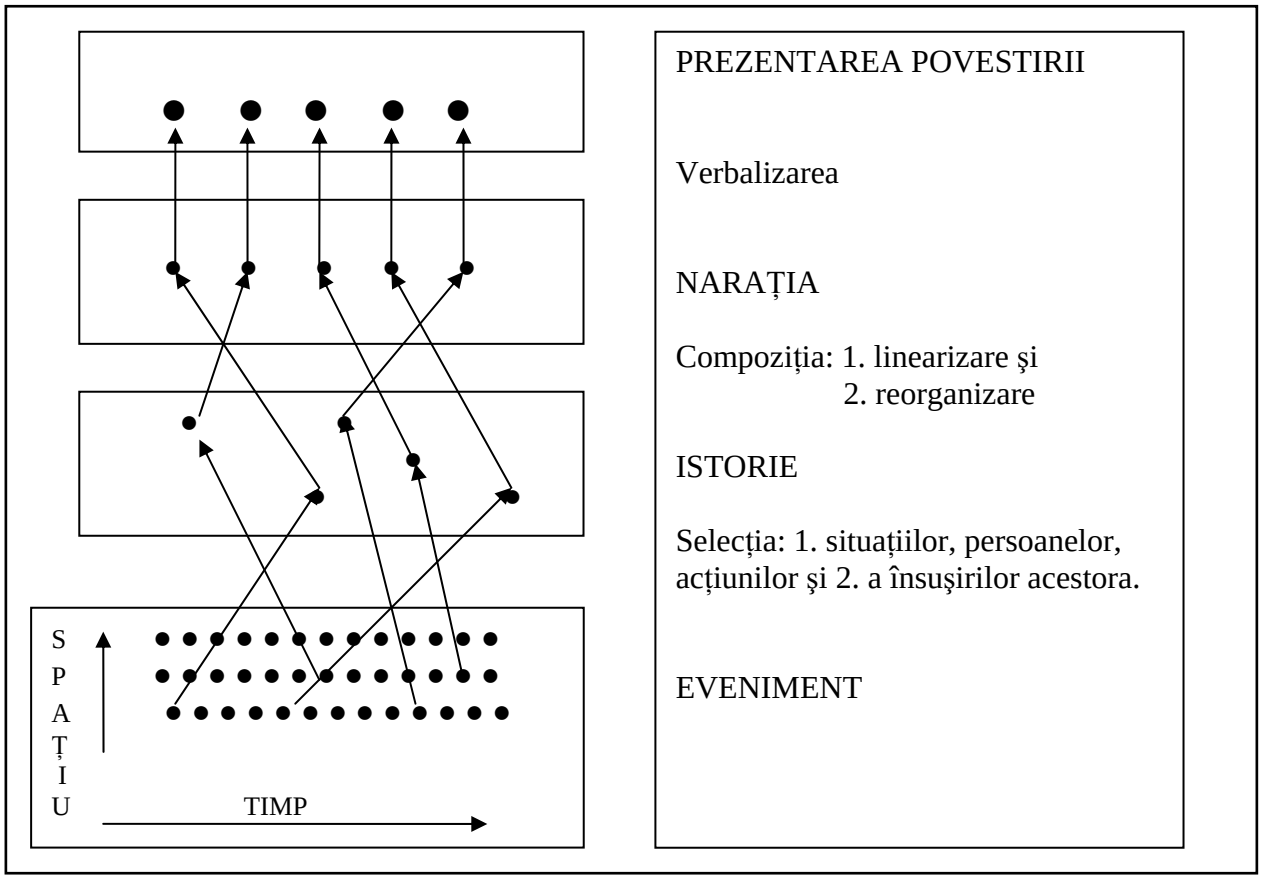
B. Tomaşevski, 1925	Fabulă /*фабула*		Subiect /*сюжет*	
Tz. Todorov, 1966	Istorie /*histoire*		Discurs /*discours*	
G. Genette, 1972	Istorie /*histoire*		Povestire /*recit* *	
Rimon-Kenan, 1983	Istorie /*story*		Text /*text*	
M. Bal, 1977	Istorie /*histoire*		Povestire /*recit*	Text /*texte*
M. Bal, 1985	Fabulă /*fabula*		Istorie /*story*	Text /*text*
G. Landa, 1998	Acțiune /*acción*		Povestire /*relato*	Discurs /*discurso*
Stirle, 1973, 1977	Eveniment /*Geschehen*	Istorie/ *Geschichte*	Textul istoriei /*Text der Geschichte*	
** W. Schmid, 2003	Eveniment /*Geschehen*	Istorie/ *Geschichte*	Narația /*Erzählung*	Prezentarea narației / *Präsentation der Erzählung*

Note: * - Posibil că lui W. Schmid i-a scăpat faptul că şi G. Genette (în *Figures III*. –Paris: Edition du Seuil, 1972) identifică trei nivele narative: histoire/récit/narration (istorie/povestire/narațiune).
** - adăugirea noastră a conceptului lui W. Schmid, pentru a se vedea diferența şi inovația.

Tabelul 3. Nivelele narative.

Cele patru nivele (secvențe ale constituirii) narative propuse de W. Schmid sunt o revizuire a conceptelor anterioare, pornind de la B. Tomaşevski, dar şi o reformulare în plan literar a termenilor din retorică antică. Menționăm însă că aceste nivele nu diferă mult de cele propuse de G. Genette, dacă facem abstracție de „eveniment", deoarece, din punct de vedere semantic, conceptele se suprapun, „prezentarea povestirii" (Schmid) având acelaşi sens cu „narration" (Genette), meritul lui W. Schmid fiind doar de a re-vedea definițiile anterioare şi a le „verifica" valabilitatea în timp. Astfel, potrivit definițiilor propuse de Schmid, vom nota că: evenimentul/ *Geschehen* este „material ficțional ce serveşte prelucrării narative. Dar acest material trebuie să se înțeleagă nu ca materie primă inițială, determinată de formă, ci deja ca rezultat relevant estetic al *imaginarului* artistic, adică al acelui procedeu, care a figurat în retorica antică, ca *inventio*"; Istoria/ *Geschichte* este „rezultatul selecției semnificative a situațiilor, chipurilor, acțiunilor şi a însuşirilor lor din totalitatea elementelor şi a calităților evenimentelor, care se distribuie într-o ordine firească, în accepția retoricii antice aceasta fiind identică cu *dispositio*"; Narația / *Erzählung* este rezultatul compoziției, care organizează elementele evenimentelor într-o ordine artificială. Procedeele de bază ale compoziției sunt: a) linearizarea evenimentelor ce se întâmplă concomitent în istorie şi b) re-organizarea, schimbarea părților istoriei; Prezentarea narației/

Präsentation der Erzählung este textul narativ care, în opoziție cu cele trei geno-nivele, apare ca feno-nivel, adică este accesibil observației empirice. În termeni de retorică, este rezultatul *elocutio*. Procedeul de bază al prezentării povestirii este verbalizarea, adică transmiterea ei prin mijloace lingvistice şi nu prin film, balet sau muzică, după cum putem vedea mai jos:



Schema 3. Nivelele narative.

În opinia noastră, aceste nivele narative sunt sesizate de către cititor exact în ordine inversă: mai întâi, el va contacta modalitatea de prezentare a narațiunii, narația verbalizată a unui narator, în calitate de mediator [23] între evenimentul referent şi textul narat, care ştie regulile retorice ale comunicării unui mesaj în forma unei istorii alcătuită din evenimente şi care, de asemenea, ştie anumiți indici meniți să-l facă pe cititor, ca partener de comunicare, să citească în continuare textul ficțional. Astfel acesta din urmă va fi capabil să facă referință, prin intermediul compoziției romaneşti, la lumea posibilă sau virtuală, în care s-ar putea întâmpla evenimente similare sau din care ele au fost deja modelate cu caracteristicile lor esențiale.

1.2.1. O nouă tipologie

În tipologia pe care o propunem avem ca punct de reper pe cea a lui N. Manolescu, care ni se pare mai adecvată terminologic, deşi cu rezervele specifice unei teorii posibile. Tendințele de afirmare a romanului în plan diacronic, pe lângă gusturile publicului, sunt

manifestate şi de predilecția autorului/cititorului pentru discursul conotativ sau denotativ. Atât scriitorul, cât şi cititorul sunt pe aceeaşi undă semantică în intenția de decodificare adecvată a mesajului atunci, când aparțin ontologic şi dialogic unui tip de discurs sau altui. Discursul conotativ (sau „revelator", în termenii blagieni) este unul specific culturii şi civilizației orientale, de unde vin în spațiul european cele *O mie şi una de nopți* şi alte texte literare sau religioase, inclusiv *Biblia.* Acest discurs există paralel cu cel denotativ (sau „plasticizant"), manifestat mai ales în Europa Occidentală, începând cu secolul raționalist al Luminilor şi continuând cu pragmatismul euro-american în diferite domenii de activitate umană. Este aceeaşi delimitare pe care o face şi M. Borcilă (vezi supra) când vorbeşte despre „categoria A, definită prin **orientare** plasticizantă" şi „categoria B, definită prin orientare revelatoare", care, în accepția noastră, pot fi suprapuse fără nici un risc terminologic peste ceea ce noi am numit convențional (în **Tabelul 4**, nr. 11) „discurs denotativ" şi „discurs conotativ".

1.2.1.1. Romanul alegoric

Deşi contextul cultural al diferitelor epoci nu prezintă întotdeauna un interes pentru aparițiile literare imediate, discursul conotativ, „revelator", devine, în cazul nostru, un prim element de referință pentru un anumit tip de roman românesc, referința căpătând valoare dominantă dacă ținem cont şi de tradiția răsăriteană [24], precum şi de influența ei la formarea contextului cultural balcanic (pe care îl înțelegem ca pe o combinație dintre mitologia greacă, religia creştină a Imperiului Bizantin şi suprastratul oriental adus odată cu Imperiul Otoman), identic cu „tipul cultural semantic" [25], potrivit lui I. Lotman**.** Din punct de vedere istoric, un posibil (pre)text denotativ (un *mythos*, în sensul lui Aristotel) ce va sta la baza literaturii române de mai târziu, ca lume ficțională reprezentativă, s-a format şi dezvoltat în contextul civilizator (medio)oriental: grec, iudaic/creştin, turc/arab. Acest TEXT derivă din trei vârste istorice, constituite diacronic.

1. Substratul dacic, Dacia din *Memento mori* de M. Eminescu, cu mitologia sa şi anumite elemente antropologice identificabile, moştenite de civilizația românească contemporană, în consonanță cu antichitatea greacă şi romană, care îl face, la un moment dat, pe B. P. Haşdeu să se întrebe dacă *„Pierit-au dacii?"*, iar pe L. Blaga să scrie o serie de lucrări ce scot în relief moştenirea (păgână) dacică în modernitatea românească, între care ar fi piesa dramatică *Zamolxe*, studiul *Elogiu satului românesc* ş.a. Tema rămâne în continuare o sursă deschisă spre noi valorificări, „documentate" în baza noilor descoperiri arheologice din perioada contemporană, care confirmă datele atestate în folclor şi credințele locale;

2. Stratul medieval, venit prin intermediul Imperiului Bizantin şi, mai ales, prin intermediul influenței slave din sudul Dunării, care imprimă o coloratură religioasă creştină-ortodoxă felului de a fi românesc, manifestată în variate sfere culturale: pictură murală,

tipărirea cărților, aprobarea unor simboluri specifice ş.a. Cartea dominantă este *Biblia*, în special *Noul Testament*, dar şi unele povestiri hagiografice. Specific pentru textul sacru este o anumită obscuritate şi deschidere spre interpretare;

3. Suprastratul oriental adus de Imperiul Otoman, care impune spațiului balcanic, odată cu cuceririle şi dominarea teritorială (a doua jumătate a secolului al XV-lea – a doua jumătate a secolului al XIX-lea) specificitatea culturală (limbaj alegoric, bacşişuri şi peşcheşuri), atestată la toate popoarele din peninsula balcanică: greci, bulgari, iugoslavi. Împreună cu tradițiile orientale sunt aduse şi un anume fel de a vedea lumea şi literatura. Elementul turc este cel mai des considerat unul anti-creştin, deseori lupta împotriva turcilor fiind confundată cu rezistența în fața lui Antichrist. Pe de altă parte, turcul apare ca personaj cu tipologie specifică, uneori văzut chiar în dimensiunea sa existențialistă, aşa cum îl descrie poetul modern I. Barbu pe *Nastratin Hogea la Isarlâc* în unul din versurile celebre ale literaturii române: „*Sfânt trup şi hrană sie-şi, Hagi rupea din el*”. Pe de altă parte, Orientul a adus în cultura românească (mai evident în Țara Românească şi mai puțin în Moldova şi Transilvania) în formare (şi în genere în spațiul balcanic post-otoman) o caracteristică cu totul aparte, cea de a nu se lua nimic în serios, adică un fel ironic de a percepe lumea, aşa precum afirmă şi unul dintre personajele lui M. I. Caragiale, Paşadia: „Crescut de copil în străinătate, nu aveam de unde şti că aici suntem la porțile Răsăritului unde scara valorilor morale e cu totul răsturnată, unde nu se ia în serios nimic” [26, p. 100]. E vorba aici de un amurg, o decădere a civilizației renascentiste, un baroc în plină efervescență.

În epoca modernă, atitudinea antiotomană a fost marcată de Războiul pentru Independență (1877-1878), evocat, de exemplu, în versuri de V. Alecsandri în ciclul *Ostaşii noştri*. Tot în această perioadă trebuie amintită şi influența slavă, rusă, care e prezentă în teritoriul românesc sub pretextul politic de a elibera creştinii ortodocşi de sub dominația turcă. Odată cu D. Cantemir (1711) armatele ruseşti îşi afirmă prezența tot mai insistent şi reuşesc chiar să aibă o anumită influență asupra spiritului religios/laic autohton. O ipostaziere a soldatului rus o face I. Creangă în *Ivan Turbinca*, acesta fiind un personaj misterios, care intră în contact direct (o viziune metafizică care trece de rigorile basmului) cu „locatarii” Raiului şi ai Iadului, rămânând fidel principiului de a trăi viața cu maximă intensitate şi a învinge moartea.

Elementul invariant, prin care se caracterizează aceste trei epoci istorice, este conotația discursului. Între relația om-zeu (Zamolxe) (mitologia greacă şi dacică), om-Hristos (*Noul Testament,* dar şi povestirile hagiografice sau *Cazania* lui Varlaam de la 1643), om-mister (povestirile arabe, fabule, apocalipsa, eroi legendari sau de basm) nu există, teoretic, nici o diferență, decât doar atribuirea unor nuanțe de context. Or, balcanismul, ca punct de intersecție a Orientului cu Occidentul, este dispus să introducă în conținutul său mai ales simbolul, discursul simbolizat, alegoric, parabolic, cu multiple

sensuri atât pentru cela care îl enunță, cât şi pentru cel care îl receptează/ascultă. Interpretarea semnelor devine un ritual ce stimulează diverse acțiuni şi conflicte. Puține texte ne permit să vedem varianta locală a acestor experimente teoretice, dar ele există depozitate în folclor, un exemplu dintre cele mai evidente fiind balada *Miorița*, unde voința ciobănaşului de a se integra în circuitul cosmic aboleşte situația conflictuală, în favoarea unei inițieri simbolice în tainele cosmice.

Acest volum uriaş de informație şi date constituie referința primară pentru **romanul alegoric,** în plan secundar fiind posibilele variante de interpretare a simbolurilor şi „semnelor" cosmice, re-semantizate numai în cadrul conținutului romanesc, şi care pot căpăta sensuri noi de fiecare dată, la o nouă re-lectură. Un personaj din romanul alegoric va supune întotdeauna unei proiecții misterioase ipostaza omului apartenent la o confesiune religioasă, posesor al unei convingeri mistice sau politice, purtător al unei tradiții seculare, pe care nu se încumetă să o încalce, pentru că altfel urmează să dea răspuns la „înfricoşătoarea Judecată" şi să fie condamnat să suporte pentru vecie „chinurile Iadului", dacă ne raportăm la textul apocaliptic al *Bibliei*. De aici şi interferența, din punct de vedere funcțional şi semantic, a romanului alegoric cu conținutul ideatic (inclusiv, cel structural, de care ne vom ocupa şi mai jos) al mitului, ca „fenomen liminal", în sensul exegetului M. Coman, care afirmă că: „Mitul ni se dezvăluie, în întregime, ca un fenomen liminal (prin locul şi timpul în care se spune, prin conținut, prin trăirile ce le creează, prin funcțiile sale, prin permanenta sa dialectică). Aspectul liminal este evident mai ales în planul funcțional (mitul se situează **între** sisteme, legându-le şi făcând trecerea de la unul la altul) şi în cel semantic (el cuprinde în sine elemente, valori şi sisteme divergente, manevrându-le şi arătând legile şi căile prin care se face trecerea de la unul la altul). Liminalitatea mi se pare deci a fi *atributul înglobant*, cel care atrage spre sine celelalte atribute ale mitului, făcând ca întregul sistem de factori definitorii să nu pară o acumulare mecanică, o enumerare aridă, ci un ansamblu viu, integrat, dinamic. [...] Arătând că mitul **mediază,** liminalitatea ne arată că el este peste tot; de aceea, din această perspectivă, mitul se dovedeşte a fi mortarul ce leagă între ele cărămizile unei culturi „primitive": el este deci factorul fundamental de integrare, coeziune, permanență culturală" [27, p. 94-95]. În acelaşi context, M. Coman sintetizează circumscrierea mitului în zece trăsături constitutive, pe care le putem atribui, în mare parte şi romanului alegoric. Acestea sunt: 1) cadrul socio-cultural – *arhaic* (civilizații netehnicizate, pre-ştiințifice); 2) forma de manifestare – *construcții narativizate*, bazate pe înlănțuiri de funcții epice, organizate într-un timp diegetic; 3) modul de transmitere – *oral*: mitul se comunică prin viu grai şi se păstrează în memoria colectivă; 4) conținutul – *fabulos*: creează o altă lume, decât cea a experienței cotidiene; 5) funcția – *cumul de funcții*, sistematizate aici după criteriul cunoaşterii (funcție cognitivă), existenței sociale (funcție socială) şi relației cu psihicul omenesc (funcție psihologică); 6) **valori semantice şi**

mijloace de semnificare – *sensul ascuns*: mitul generează un câmp de semnificare complex, ce începe de la sensul literal şi se pierde în orizonturile îndepărtate ale sensurilor „alegorice”; 7) atitudinea față de mit – *poziție privilegiată* în ansamblul unei culturi; 8) contextul cultural imediat – *asocierea cu multiple ceremonii*, fără a stabili în mod necesar relații de dependență sau prioritate absolută; 9) dinamica – realitate culturală aflată în *permanentă mişcare şi transformare*; 10) existență culturală – *liminalitatea* este trăsătura specifică, înglobantă, trăsătură derivată din capacitatea sa de a media între diversele paliere ale unei culturi, fără a fi ancorat exclusiv în unul dintre ele [27, p. 95-95]. Am subliniat punctul 6, pentru a evidenția şi preferința noastră pentru termenul „alegoric”, atribuit tipului de roman pus în discuție.

Romanul alegoric este asemenea unui **text-iceberg,** concept metaforic definit de cercetătoarea C. Vlad ca pe un „text constituindu-se în obiect propriu unei sfere specifice a limbajului, sfera comunicativă a acestuia dominată de sens” [28, p. 193]. De aici pornind, se conceptualizează o definire a termenului, prin care este abandonat „sensul îngust al termenului text (ca o „banală excrescență” a frazei, rezultată dintr-o extensiune secvențială a acesteia), înlocuit în consecință printr-un conținut *calitativ diferit*, pe care îl numim prin metafora „text-iceberg”, sugestivă în mai multe direcții” [28, p. 193]. Textul (e vorba aici de oricare tip de text) este perceput în latura sa comunicativă numai ca generator de sens, deschis spre interpretare, în sensul lui U. Eco, în care domină un „*ne-spus*”, nemanifestat la suprafață, la nivelul expresiei, dar care trebuie realizat la nivelul actualizării conținutului. Din acest punct de vedere, „textul-iceberg lasă loc sugestiei de proces (semiozic), prin care produsul verbal (semnic) este făcut să existe ca un spațiu/timp definit de o proprietate specifică, **sensul**” care „se poate „ascunde” şi în spatele unei singure expresii, dacă înțelegerea acestuia implică o întreagă poveste de viață” [28, p. 194] şi care rămâne, indubitabil, potrivit concluziei cercetătoarei, „dimensiunea esențială a textului”.

1.2.1.2. Romanul istoric (RI) este cel de-al doilea tip de roman. Categorisirea discursivă sau tematică a acestuia e uneori problematică din punctul de vedere al cititorului, dar şi al autorului. Un cititor cunoscător al istoriei naționale va recunoaşte imediat anumite „locuri comune” (*topoi*), care i-ar permite să verifice documentar ce este „adevărat” şi ce este doar ficțiune; în schimb, pentru un cititor din altă zonă culturală, care nu cunoaşte istoria mediului respectiv şi anumite date semnificative, RI va fi numai o istorie fictivă. Pe de altă parte, cititorii interesați vor căuta, în scopuri de autentificare a discursului romanesc, anumite surse documentare la care se face referință, în cronici, documente, acte etc. RI pendulează între ficțiune şi document. Este o ficțiune, dar cu anumite momente (date, evenimente, limbaj) identificabile şi în alte texte vechi, în special, cronici. În aceste sens, RI se pretează cel mai bine de a fi considerat un „palimpsest”, în sensul lui G. Genette, care stimulează o dublă proiecție evenimențială sau caracterologică într-o „*transcendentalitate*

circulară, unde trecutul istoric şi prezentul, viața adevărată şi viața mistică se interferează în permanență pentru a se propune reciproc ca **dublul** unuia al celuilalt sau ca **dublul** uneia al celeilalte" [29, p. 181]. În RI se pot citi şi alte texte, uneori singurele ce atestă anumite evenimente istorice, relația dintre ele fiind, evident, una intertextuală. Textul romanului istoric face referință la alte texte ce datează, dacă vorbim cronologic, cu un timp foarte îndepărtat sau mai puțin îndepărtat. De aceea, re-lectura acestor texte vechi este recomandată membrilor unei națiuni, iar aprecierea pentru RI devine un fel de a fi în pas cu timpul şi cu respectul necesar adus trecutului. Anumite imperative ale acestei convenții, le atestăm în Romantism, unde trecutul este un spațiu de refugiu imaginar, ori aşa cum fiecare popor îşi are numai un trecut al său, referința nu poate fi decât acea pe care o propune şi M. Kogălniceanu în *Introducție la Dacia literară* (1840): „avem şi noi istoria noastră, de unde se pot găsi sujeturi de scris".

Cititorul unui RI este transpus imaginar într-o lume pre-existentă conținutului textual citit, el „trăieşte" conținutul imaginar al altor texte, acolo unde au existat „într-adevăr" anumite realități atestate documentar. Invers, autorul va cerceta mai întâi foarte atent cronici şi documente, pentru ca apoi să scrie RI. Exemplu: *Frații Jderi* de M. Sadoveanu este un RI, deoarece evocă epoca istorică a lui Ştefan cel Mare. În acest sens, pe de o parte, informația despre domnitor poate fi verificată în *Letopisețul…*lui G. Ureche sau în culegerea de legende *O samă de cuvinte* a lui I. Neculce şi alte surse interne şi externe, pe de altă parte, meritul lui Sadoveanu constă tocmai în a prezenta artistic acea epocă, ceea ce ar însemna, *de facto*, distanțarea voită de cronică sau voința de a o completa, de a umple anumite locuri goale, de a trăi trecutul cu ochii prezentului.

Evident că există o oarecare distanță temporală între cel ce narează şi evenimentul narat. Totuşi care ar trebui să fie distanța temporală între narator şi evenimente pentru ca să putem atribui unui roman calificativul de „istoric"? Romanul *Răscoala* de L. Rebreanu este azi un roman istoric, pentru că descrie un fapt istoric: răscoala țăranilor de la 1907. Dar distanța dinte naratorul ficțional şi evenimentul istoric este foarte mică în comparație cu cea din romanul *Frații Jderi*. În acest caz, vom considera „istoric", romanul care are următoarele caracteristici: a) cititorul se va informa despre un eveniment social, politic, personal etc. trecut şi terminat, cauzele căruia au anumite influențe în contemporaneitatea naratorului; b) personajul evocat este unul cunoscut şi are o alură „legendară"; c) ca mărturii scrise despre eveniment sunt cronicile, articolele, reportajele care spun „ce s-a întâmplat într-adevăr" şi la care cititorul va face referință directă sau indirectă; d) limbajul, comportamentul şi felul de a gândi al personajelor este cel al epocii descrise, chiar şi în cazul unei parodii. Deşi nu este istorie, în sensul strict al termenului, RI se apropie de ceea ce Aristotel numeşte „istorie" (comparată cu „poezia"), cu singura precizare că, între timp, şi aceasta a devenit un discurs conotativ alterat în diferite puncte de vedere, în defavoarea

unei pretinse denotații absolute, ceea ce şi explică faptul că nu există „o istorie”, ci mai multe istorii, ale mai multor autori, fiecare venind să interpreteze un eveniment sau altul din punctul său de vedere (subiectiv), ceea ce nu poate fi considerat, desigur, „adevărul pur”. În acelaşi context se subscrie şi diferența dintre universal şi particular, explicată de Aristotel astfel: „Poezia înfăţişează mai mult universalul, câtă vreme istoria înfăţişează mai degrabă particularul. A înfăţişa universalul înseamnă a pune în seama unui personaj, înzestrat cu o anumită fire, vorbe şi fapte cerute de aceasta, după legile verosimilului şi ale necesarului: lucru către care şi năzuieşte poezia, în ciuda numelor individuale adăugate. Particular, în schimb, e ceea ce a făcut ori a pătimit Alcibiade, de pildă” [30, p. 76-77]. Şi totuşi, deşi este „poet”, autorul de RI, preferă acest discurs denotativ-conotativ, în care să relateze particularul, „ceea ce a făcut ori a pătimit” un personaj al timpurilor trecute, lăsând undeva, subtextual, să se înțeleagă că s-ar fi putut întâmpla şi altfel, iar acest „s-ar fi putut întâmpla” ar fi putut schimba mersul contemporan al istoriei.

Se pot delimita două tipuri de romane „istorice”: cele ale căror distanță dintre timpul scrierii şi timpul evenimentului narat sau descris este foarte mare şi poate fi atestată, verificată în anumite surse istorice, şi cele ale căror distanță temporală dintre timpul scrierii şi eveniment este nu mai mare decât o vârstă de om, adică naratorul a fost martor ocular la eveniment şi chiar unii cititori mai pot confirma anumite evenimente. Aici suntem constrânşi să excludem axioma potrivit căreia toate romanele sunt istorice, deoarece sunt o mărturie reflectată artistic a timpului în care au fost scrise, cititorul fiind constrâns să țină cont de convențiile epocii date. În ambele cazuri avem material ficțional mai mult sau mai puțin credibil. O statistică a formulelor, ne face să punem întrebarea: de ce în anumite epoci s-a scris preponderent RI? Nu întâmplător în Moldova anilor ’70 -’80 ai secolului al XX-lea, în condițiile „teroarei istoriei” (M. Eliade) s-a scris mai ales RI? Amintim câteva titluri: Gh. Madan – *Cruciş de săbii* (1977), V. Beşleagă – *Sânge pe zăpadă* (1985), S. Lesnea – *Sub cârma vremii* (1986), L. Istrati – *Tot mai departe* (1987), I. Druță – *Biserica albă* (1988) ş.a.

Considerăm că este caracteristic pentru RI (şi aceasta o ştiu romancierii) de a lăsa să se întrevadă un mesaj subtextual moralizator sau politic, perceput cu discreție de către cititorul contemporan. În acest sens, distingem două feluri ale discursului: a) unul de colaborare cu discursul oficial, politic, în condițiile în care istoria este un instrument al puterii, iar romanul – unul de mediatizare; b) şi altul scris cu riscul ca, în limitele cenzurii, să se spună cititorului şi alte realități decât cele oficiale, lăsând un câmp larg ficționalului necontrolat. Un roman istoric despre Ştefan cel Mare (de ex. *Frații Jderi*) aduce în prim-plan amintirea despre cine am fost pe plan internațional cu câteva secole în urmă şi cum s-ar putea recuceri imaginea pierdută printr-o educație patriotică şi sensibilizatoare la adresa trecutului istoric. Un alt exemplu destul de elocvent este cazul lui Cantemir. A scrie un RI despre Cantemir înseamnă, din punctul nostru de vedere, a răspunde problemei beneficiului

cultural şi politic lăsat moştenire în urma acțiunilor politice şi militare întreprinse în Moldova secolului al XVIII-lea, care pot fi interpretate cel puțin în două feluri, în dependență de contextul cultural-politic contemporan scriitorului, ca în nuvela lui Borges *Forma sabiei/La forme d´epée* (fr.), unde personajul este, în acelaşi timp, erou şi trădător.

În acest sens, romanul istoric devine unul într-adevăr „periculos", unul ce se scrie cu frică şi cu responsabilitate, în condiții speciale istorice sau regimuri politice, după cum menționează şi V. Beşleagă: „Atâtea pericole îl pasc pe un autor de romane istorice! Primul: romanțarea vieții marilor personalități. Altul, sabie cu două tăişuri, ce-ți poate reteza truda de ani de zile: actualizarea istoriei şi istoricizarea actualității… Şi încă: înşiruirea de fapte insipide, fără semnificație deosebită. Mărturisesc, am ştiut ce mă aşteaptă, dar am cutezat" [31, p. 3]. În condițiile de azi, când libertatea expresiei este mai mult sau mai puțin o realitate, RI se scrie şi se citeşte altfel, deşi anumite teme mai prevalează, dând posibilitate cititorului să facă referințe la lumile posibile eroic-epopeice de altădată.

Romanul istoric, din cauza unei duble focalizări referențiale, sesizată de cititor ca pe o dublă prismă de „vizualizare" a lumii narate, grație Naratorului 1, care relatează despre un personaj legendar, ținând cont de relatarea altui Narator 2, mult mai aproape temporal de acelaşi personaj, nu poate crea decât un discurs conotativ, diferența dintre RI şi cel alegoric constând numai în posibilitatea documentării eventuale a cititorului. Acesta din urmă este, cel mai des, indiferent de dubla suprapunere a evenimentelor narative, el va căuta să afle despre acțiunile personajului preferat şi despre epoca în care a trăit. Pentru mai multă informație, cititorul interesat va putea consulta şi alte surse, care relatează despre aceeaşi perioadă, deoarece el ştie că, de exemplu Ştefan, personajul lui Mihail Sadoveanu, este acelaşi Ştefan al lui Macarie, Grigore Ureche, Ion Neculce, Barbu Ştefănescu-Delavrancea, este acelaşi personaj al cărui nume îl poartă bulevardul central al oraşului Chişinău şi al cărui monument este la intrarea în parcul central. Raportat la convențiile unui curent literar, romanul istoric este unul romantic, numai că uneori acesta este deghizat, în dependență de mesajul pe care autorul vrea să-l transmită indirect unui anumit segment de cititori, pentru a stimula sau manipula (prin efectele unui eu simbolic) amintirea documentară a trecutului acestora.

1.2.1.3. Romanul social. Odată cu influențele apusene, în special, literatura franceză, romanul românesc a asimilat cel puțin două direcții de dezvoltare, altfel spus, două modele narative (în formula lui Balzac şi, mai târziu, Proust), acestea completând, asimilând sau fiind asimilate de formulele romaneşti deja existente (alegoric şi istoric). Referința pentru astfel de roman este societatea românească cu specificul ei de stratificare a păturilor sociale. Personajul nu mai e văzut ca exponent al unei națiuni sau convingeri religioase/politice, el reprezintă un segment de pătură socială, el este mesajul acestei pături, trăirile lui fiind apreciate colectiv numai în contextul îngust al clasei sale. Astfel de roman îl

vom numi **social,** considerat, prin definiția stendhaliană, ca „oglindă a societății” (cf: Auerbach: *Mimesis*). Acesta este tipul clasic de roman realist obiectiv, având în spatele său o serie de romancieri realişti ai secolului al XIX-lea: Stendhal, Flaubert, Dickens, Bronte, Tolstoi, Dostoevski, prototipul pentru toți fiind, inclusiv pentru cazul romanului românesc, autorul *Comediei umane.* În literatura română, această modalitate de scriere are un prim rezultat structural şi estetic odată cu apariția romanului lui N. Filimon *Ciocoii vechi şi noi* (1860), continuând prin *Mara* lui I. Slavici, pentru a ajunge la maturitatea atunci când L. Rebreanu îşi publică primele romane (*Ion, Pădurea spânzuraților*); printre alți autori se evidențiază: G. Călinescu (*Enigma Otiliei*), Marin Preda (*Moromeții*) ş.a.

Codul acestui roman este văzut uneori ca singura posibilitate reală de existență a romanului românesc, deschis, la un moment dat, şi spre alte căi de afirmare, cum ar fi explorarea introspecției, fapt care îl face pe G. Călinescu să afirme într-un articol-recenzie întitulat *Camil Petrescu, Patul lui Procust*, publicat în revista *Viața românească*, an. XXV, nr. 3, martie, 1933, articol citat şi de Al. Protopopescu în lucrarea sa *Romanul psihologic românesc*: „Noi vom putea fi tolstoieni, balzacieni, adică scriitori preocupați de sensul lumii şi de forma exterioară a omenirii, şi nu vom fi încă în stare de introspecție până ce nu vom cânta bucuria de a trăi şi a cunoaşte. Tipul firesc de roman românesc este deocamdată acela obiectiv” [32, p. 47]. Sigur că acest tip de roman îşi avea deja „antimodelul” prin felul proustian de a scrie, de a vedea lumea, modalitate răspândită în perioada interbelică, după cum vedem din remarca aceluiaşi critic G. Călinescu: „Proust face victimele cele mai numeroase. E de ajuns un stil opac, umbrit, o exprimare discontinuă şi voalată, o atenție mai mare către stările de conştiință şi avem de-a face cu un proustian. D-na Papadat-Bengescu e proustiană, dl Camil Petrescu e proustian. Prin aceste formule departe de a se aduce un elogiu se refuză corectarea timbrului personal al fiecărui autor. Dar ceva mai mult, proustianismul e socotit nu ca un caz, ci ca o metodă, ca o descoperire tehnică de stânga, față de care restul rămâne perimat. **Ori scriem ca Proust ori murim**. Balzac, Tolstoi, Dostoevski, depăşiți! Mai rămâne ceva din Stendhal!” [32, 48-49]. Sublinierea noastră evidențiază aprecierea ironică a exegetului privind seriozitatea formulei.

Romanul social este aşadar unul dintre cele mai cunoscute în publicul larg al cititorilor, care acceptă de cel des să i se povestească o istorie tragică sau dramatică a unui membru al comunității, cu care se identifică cei mai mulți. Naratorul romanului social este omniprezent şi omnipotent, de aceea cititorul nu se complică în dezvăluirea anumitor „secrete”, deoarece ştie că totul se va rezolva de la sine, astfel fiindu-i asigurată o maximă concentrare de ficțiune, „adevărată” numai în sensul raportării ei la lumile posibile sau imaginare. Romanul social are la bază un discurs denotativ (este „oglinda purtată de-a lungul unui drum”), asimilând majoritatea convențiilor clasicismului şi ale realismului. Cititorul va afla despre starea economică a unui grup social şi despre subconştientul colectiv

al acestui grup, care pune în prim-plan banii şi strategiile de ascensiune socială, ceea ce îl va face (pe cititor) să-şi identifice la rându-i apartenența socială, dar şi anumite defecte ale societății contemporane lui, ceea ce îl face uneori să se identifice cel mai adecvat în lumea proiectată de romanul social sau chiar să considere ficțiunea ca pe ceva real, factual, documentar.

Evident că vom diferenția anumite trăsături diferite dintre romanul social al secolului al XIX-lea şi cel scris în secolul al XX-lea, diferența fiind sesizabilă inclusiv dintre perioada interbelică şi cea postbelică, prin raportarea la contextul geopolitic constituit. Aşa cum romanul social nu este obiectivul tezei noastre, am remarcat totuşi (pentru romanul secolului al XX-lea) o tendință a dimensiunii sociale de a fi individualizată, ceea ce presupune o stare intermediară dintre social şi personal, aşa cum se întâmplă, de exemplu, în *Zbor frânt* (1966) de V. Beşleagă.

O parte din studiile consacrate romanului de debut al lui V. Beşleagă evită o analiză narativă profundă, dând importanță mai mult temei (consecințele Războiului II Mondial asupra unui destin uman de la frontiera de est a Republicii Moldova, teritoriu aflat în câteva rânduri sub ocrotirea a două puteri beligerante: armata româno-germană şi cea rusească) sau anumitor referințe la modele narative din literatura universală. Astfel, A. Gavrilov, în monografia *Reflecții asupra romanului*, menționează: „V. Beşleagă recurge la procedeul proustian în ceea ce priveşte regăsirea timpului scufundat în trecutul copilăriei. Scriitorul moldovean se limitează la latura tehnică şi stilistică a procedeului fără a cuprinde şi concepția filozofico-artistică a lui Proust” [33, p. 14] . Tot aici, criticul precizează că „şi fraza romanului *Zbor frânt* aminteşte de fraza specifică lui M. Proust, deşi conținutul acesteia nu îl constituie lumea interioară a unui rentier-consumator de artă, adică a intelectualului francez, ci cea a țăranului moldovean care reflectă o altă lume şi o altă experiență de viață”. Suntem, în mare parte de acord cu opinia cercetătorului, dar avem şi anumite rezerve, mai ales că studiul său a dat curs unei serii de preluări critice, ajungându-se până determinativul „Isai-naratorul” [34, p. 330], potrivit criticului I. Ciocanu. Din punctul de vedere al unei estetici al genului, Isai, țăran din satul său, nu se pretează anumitor reflecții profunde în probleme chinuitoare de conştiință, fie şi în cazul în care el trebuie să se explice în fața fiului său. De asemenea, revelația unor amintiri involuntare, prin care trecutul să invadeze prezentul trăirii ține mai mult de o conştiință artistică, decât de una arhetipală. De aceea, se impune o abordare naratologică a problemei, rezultatul căreia va facilita identificarea tipului romanesc.

Textul romanului *Zbor frânt* face referință la o lume în care dominant este grupul social (satul), marcat de convențiile unui realism postbelic evident. Avem, deci, potrivit tipologiei noastre, un roman social, cu un narator heterodiegetic, omniscient, care focalizează evenimențialul nu pe empirismul eroului, ci pe analiticul discursiv al său. Este

un narator care prezintă cititorului lumea sa transcendentă, în care, prin intermediul eroului său, se transfigurează o problemă mult mai complexă, din punct de vedere politic, social, psihologic. Fragmentarismul discursului narativ nu este unul al eroului, ci al naratorului, rămas, pe tot parcursul romanului la o distanță neutră față de cele narate. Naratorul posedă tehnica, nu eroul său i-o impune, de aceea şi se observă o apropiere de modalitatea narativă a lui Proust, care de fapt este străină acestuia, pornind fie chiar şi de la „eul" narant, care se autoprezintă în substanța diegetică şi invită cititorul să se recunoască şi să participe la dezlegarea enigmelor existențiale. Naratorul din romanul *Zbor frânt* este asemeni unui demiurg, mai bine-zis a unui regizor, care ştie ce se i se întâmplă fiecăruia dintre eroii săi, aflați la diferite distanțe, ştie la ce se gândesc şi ce au de gând să facă, deşi preferă punctul de vedere al lui Isai. Faptul este confirmat şi de utilizarea în exces a unor paranteze, menite să explice detaliat anumite pasaje ca într-o piesă dramatică. Or, această intervenție demiurgică şi explicativă (voind parcă a accentua un mesaj pe care cititorul nu l-ar înțelege deodată) distorsionează axul linear al privirii în sine, în favoarea unei optici multiplicate, din subtextul căreia ar trebui să se înțeleagă un anumit mesaj, fără conotații suplimentare:

„*Despre cele ce s-au întâmplat când a trecut întâia dată dincolo şi a încăput pe mâinile nemților, iar apoi Bărbosu l-a mânat din urmă până la mal, acolo i-a dezlegat ochii ca să poată vedea satul pe celălalt, adică pe aistlalt mal (n-are a face care, toate acestea treceau prin mintea lui Isai când înota pe sub apă şi era groasă deasupra şi deasă împrejur apa, ca ceața aceea. [...] Obosise, simțea că se coboară tot mai jos, tot mai la fund, apa se făcea tot mai rece, tot mai întunecată) după care a văzut satul şi privirea a găsit o margine din acoperişul lor (cealaltă era în dosul copacilor, iar căsoaia nu se vedea deloc) şi numai a apucat a se gândi: „Dacă mă vede vreun soldat de dincolo, oare poate să cunoască că nu-s neamț?" – se gândi aşa şi tot atunci a simțit o lovitură la cap şi s-a prăbuşit într-o prăpastie, într-un întuneric fără sfârşit*" [35, p. 117].

Fragmentul este unul dintre cele mai importante din roman, deoarece conține un dublu evenimențial (Isai înoată şi tot el îşi aminteşte), prelucrat cu deosebită abilitate artistică, ce stimulează o atitudine gravă, meditativă. Ca şi în cazul metodologiei discursului narativ proustian se identifică aici un „du-te-vino" narativ, liant dintre un timp prezent, al trăirii, şi unul trecut invadând prezentul datorită anumitor stimulenți ficționali, ceea ce deschide largi posibilități de analiză a dublei lumi fictive a romanului prin intermediul structural al metaforei şi al metonimiei ca element de interconexiune (precum demonstrează G. Genette în cazul lui M. Proust). Mai rămâne însă (în plan al imaginii artistice) preferința pentru un narator heterodiegetic auctorial (J. Lintvelt) ceea ce anulează, într-o măsură oarecare, convențiile discursului ficțional proustian. Din punctul nostru de vedere, discursul narativ al lui V. Beşleagă se apropie atât structural, cât şi ideatic de discursul narativ (ca modalitate) al lui L. Rebreanu (cel din *Pădurea spânzuraților*), în ambele cazuri naratorul examinând conştiința unui personaj dintr-un mediu social ce influențează destinul individualităților, care ajunge, spre sfârşit, să-şi conştientizeze dimensiunea umană, în

defavoarea legilor sociale şi ale celor ce țin de apartenența la o națiune sau alta, la o confesiune religioasă sau alta etc., comparația fiind consemnată aluziv şi de către N. Bilețchi: „O comparație, fie şi fugitivă, a romanului *Zbor frânt* cu pânzele epice ale lui L. Rebreanu ne duce la gândul că avem de a face cu structuri artistice diverse. Să nu fi învățat nimic tânărul prozator de la şcoala marelui romancier realist român?” [36, p. 492]. Astfel, ca şi Apostol Bologa, Isai îşi percepe devenirea ființială prin raportarea la societate, apartenența la o națiune şi, în sfârşit, prin raportarea la dimensiunea umană, asemeni unei „anevoioase căi a cunoaşterii de sine”. În paralel, se poate confrunta destinul fictiv al lui Apostol, care evoluează printr-o serie de conştientizări ale devenirii sale: din ipostaza de cetățean al Imperiului Austro-Ungar, fără coloratură națională, se desprinde cea de român, după care el conştientizează condiția umană, printr-o debarasare de convențiile sociale şi naționale, dimensionându-se doar în limitele unor posibilități umane, în care numai iubirea este salvatoare la fel ca şi moartea.

Strigătul pescăruşilor de pe malul Nistrului (asemeni emoției interioare (temporalizarea spațiului) trăite de Apostol în momentul în care trecea cu maşina prin pădurea unde fuseseră spânzurați țăranii români) rămâne singurul stimulent pentru proiectarea lui Isai în dubla sa ipostază de matur-copil, prin care personajul îşi identifică umanismul. De aici, romanul *Zbor frânt*, exemplar şi singular în cadrul literaturii române din Republica Moldova, este unul care atinge un punct estetic sensibil (caracteristic romanului social) de unde abia urmează să înceapă romanul personal, cu cheile proustiene de lectură, care depăşesc „latura tehnică şi stilistică” (A. Gavrilov) printr-o consubstanțiere organică a discursului şi a trăirilor afective, nu fără a trece de po(i)eticitatea discursului narativ cu toate celelalte însemne ale modernității.

1.2.1.4. Romanul personal

Termenul **„romanul personal”** figurează la L. Petrescu şi N. Manolescu în *Arca lui Noe* (p. 437) ş.a. Prin acesta, se înțelege romanul psihologic, analitic, poetic, (auto)reflexiv, scris la persoana întâi, al cărui model european este romanul lui M. Proust *În căutarea timpului pierdut*. Romanul personal derivă dintr-o manifestare continuă, impresionistă a eului în fața lumii, referința sa principală fiind însuşi eul, prin care lumea capătă sens. Eul este pulverizat până la pierderea identității în obiectele care îl înconjoară, ceea ce-l face să se identifice fragmentar şi de fiecare dată în altă dimensiune sau context, recunoscând, în sensul lui A. Rimbaud, că „je est un autre” („eu este un altul”). Romanul personal, explicat de L. Petrescu ca „formulă ce presupune o renunțare, din partea autorului, la felurite „măşti” ale sale (simple ficțiuni în fond) şi o decizie de a vorbi în numele său, decizia de a se conforma aşadar unei norme a «sincerității»” [14, p. 61], este în acelaşi timp unul „caleidoscopic”, realizat printr-o combinație dintre „unitatea de perspectivă” (C. Petrescu) şi

reflectarea acesteia într-o îmbinare de alte perspective narative, menite să ghideze cititorul astfel ca acesta să-şi permită totalizarea sensurilor.

Aşa cum trăsătura discursivă dominantă a acestor două din urmă tipuri de romane este **denotația,** referința trimițând fie la sfera socială, fie la cea personală, dar numai în sensul cel mai restrâns posibil, uneori chiar cu seriozitatea discursului ştiințific. Cititorul, cunoscător al legilor sociale şi al anumitor descoperi ştiințifice, privind corpul biologic şi psihicul uman, vă căuta să se identifice cu (să acuze pe) eroul fictiv, pentru a verifica funcționarea legilor sociale sau a datelor experienței personale. Eul narativ, narant şi narat este şi un Eu ființial. Experiența perceptivă a eului empiric constituie materialul narativ al eului reflector, deseori surprins chiar în actul său scriptural de creație.

De aceea, din punct de vedere al temporalității fictive, se va observa o etajare textuală (în sensul apariției în textul discursului narativ) a eurilor (ca şi cum de diferite vârste), ceea ce va permite cititorului ca uneori la lectura unui anumit „eu" să poată face referință la propria persoană, în sens de identificare, verificare şi demers gnoseologic. În acest caz, denotația va tinde (în cazul romanului personal) spre conotație, tocmai din cauza descoperirii de către eul analist al propriei experiențe de viață a unei lumi introspective necunoscute, ce se manifestă la nivel de subconştient, şi care rămâne tot aşa de necunoscută ca şi „lumea" misterioasă la care se referă romanul alegoric. Romanul personal, asemeni unui studiu de caz psihanalitic, este unul cu deschidere spre (auto)cunoaşterea esențială, realizată în plan artistic prin confesiunea scrisă şi, ca să utilizăm un termen din mass-media, exprimată în public. Această cunoaştere esențială are o singură modalitate de investigație, realizată, în accepția exegetei I. Mavrodin, „în şi prin scriitură" şi care nu poate fi decât „una poetică" [37, p. 111-112]. Fiecare scriitor al acestui fel de roman va scrie numai propria lui experiență (factuală, ficțională), încercând să intuiască ceea ce l-ar putea interesa pe cititorul său, astfel ca acesta să se poată proiecta în textul romanului ca într-o oglindă. Numărul experiențelor personale fiind infinit, şi romanul personal promite a fi realizarea cea mai firească, mai autentică a imaginarului artistic, inclusiv în romanul românesc.

Un exemplu de roman personal, într-o dublă ipostază („dinamic şi static"), este cel scris de A. Holban, care îşi inventariază critic materialul ficțional, apreciind din punct de vedere valoric „**staticul**" ca fiind superior „dinamicului", deoarece scoate în evidență detaliul narativ ca stimulent de creație şi tratează la nivel introspectiv descriptivul ca evenimențial. Potrivit înseşi afirmațiilor autorului, romanele lui diferă, în primul rând, prin modalitatea narativă marcată de temperamentul naratorului, dar şi de efortul cititorului: „*O moarte care nu dovedeşte nimic* este un roman dinamic, *Ioana* este un roman static. Iată prima distincție dintre ele" [38, p. 7]. Explicația termenilor era inevitabilă, lucrurile fiind văzute simultan de către autorul *Ioanei* din perspectiva Emițătorului şi a Receptorului: „Staticul e obositor. Trebuie un efort pentru a observa că ai renunțat de bunăvoie la orice

spectacol, că te mulţumeşte numai jocul amănuntelor. Staticul are şi un înțeles adânc pentru acei care nu socotesc literatura numai ca un divertisment, şi cred că este expresia vieții celei mai intime. [...] Mai limpede: o carte dinamică presupune să te ocupi numai de lucrurile exterioare oamenilor, căci numai întâmplările se pot petrece în salturi. O carte statică te obligă a rămâne înăuntrul oamenilor" [38, p.8]. Prin această căutare a cărții care „obligă", este evidentă până la un punct voința romancierului de a supune unui demers gnoseologic introspectiv ființa umană în infinitele şi puțin cunoscutele sale posibilități de afirmare.

Romanul personal, numit şi psihologic, numai în măsura în care reflectă psihologia unui eu locutor/scriptor şi nu psihologia unui personaj privit dintr-o parte (de exemplu, romanul *Pădurea spânzuraților* de L. Rebreanu este un roman ce descrie artistic un caz psihologic, dar nu este un roman personal, Bologa fiind „analizat", dintr-o parte, de către un narator heterodiegetic în funcție de comportamentul şi meditațiile sale interioare, inclusiv, ceea ce simte eroul în clipa morții, lucru imposibil de realizat în cazul romanului personal, atunci când un „eu" povesteşte experiența vieții lui în forma unei mărturisiri scrise, cel mult până în clipa morții sau executării lui). Naratorul este identic personajului, focalizarea referențială realizându-se într-un continuu *du-te vino* al eului narant şi cel narat, ceea ce antrenează din start cel puțin două planuri temporale şi spațiale. Discursul narativ este discontinuu şi cu potențe sporite de lirism, în sensul că eul se autoprezintă. Din considerentele unei experiențe anterioare trăite sau imaginate, relatate prin stările afective ce evenimențializează discursul, astfel narativizându-l, discursul eului narant poate fi considerat unul denotativ-care-tinde-permanent-spre-conotație, spre descoperirea misterului subconştient, de aceea el va fi întotdeauna „un altul", atât în plan al depersonalizăzii, cât şi în planul textual prin variantele multiple ale eului locutor.

Naratorul romanului personal se materializează în propriul său discurs, în propria sa introspecție şi e capabil să găsească analogii în diverse ştiințe sau domenii de activitate pentru a-şi facilita autoexprimarea. Lumea povestită în diegeză (cu toate problemele sociale, religioase, istorice în care e prezent eul narat) este lumea văzută prin prisma unui eu auctorial exegetic, de dimensiune romantică fichtiană („eul este lumea"), conştient de actul său creativ în derulare („acum când scriu") şi de cititorul căruia îi adresează confesiunea. Lumea romanului personal este identică cu lumea MA, din terminologia lui L. Doležel (vezi supra), inclusiv, din perspectiva eului narant, prin intermediul căruia se şi construieşte lumea ficțională. Cititorul romanului personal se va identifica (ar trebui, eventual, să se identifice, în cazul în care undele de contact sau indicii de limbaj sunt identici) cu eul narant/narat, care uneori va stimula intenționat imaginația interlocutorului său, cu scopul ca acesta din urmă să-şi amintească momente similare trăirii ficționale şi să caute soluții de rezolvare a problemelor personale privind perceperea şi înțelegerea (sensului) lumii. Eul îşi conştientizează dimensiunile cunoaşterii lui, dar descoperă că o cantitate enormă de

informație rămâne în adâncurile inconştientului şi atunci el caută modalități de eliberare din constrângerea ființială, determinată de timpul limitat, prin căutarea timpului absolut şi trăirea în durata acestuia.

Unul dintre modelele de referință majoră pentru romanul românesc, realizat în plan artistic cu destul succes, este romanul lui M. Proust *În căutarea timpului pierdut*, în care eroul găseşte o modalitate de ieşire din limitele temporale prin antrenarea memoriei involuntare, pe care o teoretizează, pentru a fi accesibilă şi cititorului său. În plan filozofic, romanul personal răspunde fenomenologiei lui E. Husserl, în sensul în care eul narant devine un fenomenolog al propriilor trăiri şi experiențe. Pentru ilustrare ne vom servi de un fragment din filozofia lui Husserl (citat în traducerea lui A. Boboc în lucrarea sa *Filosofia contemporană*) în care se explică componentele acestui procedeu metodic: „fenomenologul care vrea să-şi dobândească conştiința ca fenomen pur, dar şi să cunoască de o manieră aparte propria sa «viață» pură, trebuie să practice o ἐποχή; el trebuie «să suspende» orice «teză» proprie conştiinței nereflectate şi să nu subscrie la nici o judecată privind lumea «obiectivă». Experiența însăşi va rămâne ceea ce era, căci nu se poate descrie o experiență intențională... fără a descrie ceea ce în această experiență este ca atare obiect al conştiinței, întrucât aceasta este comprehensivă” [39, p. 101]. Astfel, naratorul romanului personal nu este numai o invenție a autorului, ci este denotația cea mai aproape de trăirea umană a autorului, trăire manifestată chiar în actul de scriere şi creație, devenit obiect al cunoaşterii artistice şi al conştiinței, în măsura în care şi aceasta permite o înțelegere modernă a lumii, trecând de limitele raționalismului cartezian.

Rezumând, vom delimita, convențional, patru tipuri de roman, potrivit criteriului ce ține de focalizarea referențială a cititorului în timpul lecturii, aceasta putând fi, posibil, şi referința primară a naratorului fictiv. Vom avea astfel: **romanul alegoric, romanul istoric, romanul social şi romanul personal** (Vezi: **Tabelul 4**) cu trăsăturile lor specifice. În romanul alegoric focalizarea referențială va fi axată pe personaj, naratorul ştiind foarte puțin din misterul personajului său predispus a nu-şi dezvălui taina, iar narațiunea fiind o căutare de sensuri posibile (în care va fi antrenat şi cititorul) pentru descifrarea ei sau, pur şi simplu, o relatare despre incognoscibil, fără încercări serioase de analiză. Tipul de discurs este conotativ, identificabil, din punct de vedere al curentelor literare, cu estetica barocă, prin refuzul formelor clasiciste şi acceptarea haosului social ca pe o condiție fără ieşire. Referentul major şi puțin explicabil al cititorului va fi întotdeauna un simbol cultural, religios, politic, identificat în materia epică, precum şi în existența extra-textuală, cum ar fi anumite cuvinte, numere (de ex.: cifra 13) ş.a.. Acesta serveşte ca material constructiv pentru povestire şi are deja anumite semnificații în structura imaginară a cititorului pe care el le poate interpreta ca atare. În acelaşi sens, pot fi interpretate şi anumite cuvinte sacre, sau tabu, pentru un anumit grup sau individ (caracterizat psihanalitic printr-un supra eu

dominant), aşa că referința s-ar putea întoarce asupra sensurilor posibile stimulate de „aspectul sonor sau literal” al cuvântul dat, fără ca să fie necesare anumite explicații de context. În acest caz, cititorul va trebui să-şi „ascută” inteligența şi să pornească în căutarea înțelesurilor posibile, acestea crescând cantitativ cu oricare nouă lectură. Sau, din contra, romanul alegoric nu este pasibil de o singură lectură; pentru a identifica sensurile e nevoie de re-lectură, de multiple lecturi, ceea ce asigură o emoție estetică aparte, dar şi un efort de comprehensiune deosebit. Posibil că din aceste considerente, unii scriitori recunoscuți au preferat o formulă alegorică de scriere a romanelor lor.

Notăm că am realizat tipologia noastră în baza convingerilor personale, fără anumite influențe categorice sau preluări neargumentate. Totuşi, un fragment critic al lui Gh. Glodeanu ne-a convins că o tipologie asemănătoare a existat şi în secolul al XIX-lea, când romanul românesc îşi contura abia imaginea cantitativă şi calitativă, inclusiv tipologia: „Romanul românesc aflat la vârsta lui „eroică” (*id est*: prima perioadă de afirmare a romanului, cuprinsă între anii 1845-1863 – n.n. P.M.) dă dovadă de o anumită diversitate tipologică, în centrul atenției situându-se fresca societății timpului cu „fiziologiile” sale caracteristice. Pe lângă preocupările pentru latura **socială** a existenței, se mai dezvoltă **romanul sentimental** (cititoarele au jucat un rol important în autohtonizarea genului), cel **istoric** şi cel **de mistere”** [20, p. 9]. Considerăm că aceste patru tipuri de roman, menționate mai sus, ce au stat la baza constituirii genului (speciei?) în literatura română (secolul al XIX-lea) mai continuă să-şi păstreze invariantul tipologic şi în secolul al XX-lea, atât prin realizările scriitorilor, cât şi prin interesul cititorilor.

Sunt necesare şi alte câteva note explicative privind tipologia noastră. Mai întâi că se apropie mult de cea a lui N. Manolescu, care e făcută după alte principii (în dependență de tipul naratorului şi de focalizarea punctului de vedere, de atitudinea acestuia față de lumea narată ş.a.). Romanul social şi personal ar fi aproximativ acelaşi doric şi ionic al lui N. Manolescu sau tranzitiv şi reflexiv al lui R. G. Țeposu, cu singura precizare că romanul personal are de obicei un **narator (homo)diegetic**[1]**,** care fie narează (ca narator) despre eul său empiric (ca actor), fie scrie despre acesta, în calitate de scriptor, ceea ce uneori se va confunda cu metaromanul, plasat de Manolescu la capitolul „corintic”, sau văzut de R.G. Țeposu ca un „tip” aparte. Metaromanul poate să modeleze oricare dintre tipurile enumerate, dar nu va fi niciodată, din punctul nostru de vedere, un „tip” de roman. În altă ordine de idei, romanul istoric, neinclus de N. Manolescu în nici o rubrică (Ce tip de roman ar fi, de exemplu, *Frații Jderi* de M. Sadoveanu: doric?), îşi are specificul său, din punct de vedere referențial. Remarcăm şi un viitor sesizabil în rubrica a cincea, completabilă pe parcurs cu

[1] Notă: termenul „**(homo)diegetic**” este o variantă alternativă dintre doi termeni cu acelaşi sens: „homodiegetic” (vs „heterodiegetic”) (G. Genette, 1972) şi „diegetic” (vs „nediegetic”) (W. Schmid, 2003). Am preferat varianta alternativă, din cauza neîncetățenirii încă în critica de specialitate a termenului lui W. Schmid, fapt, potrivit încrederii noastre, ce va fi recuperat ulterior.

noi realizări textuale (artistice) ulterioare, direcționată înspre text, scriitură (industrie textilă), care aboleşte convențiile stabilite de gen şi specie, pentru afirmarea unui nou tip de discurs conotativ, existent deja la etapa actuală, în unele cazuri, în textualismul postmodernist.

În ceea ce priveşte textul (în special, cel narativ) şi încercarea de a-l încadra într-o tipologie, ținându-se cont de un „model exemplar" şi de variațiile acestuia, trebuie să amintim aici trei constatări ce permit „o primă distincție esențială în perimetrul textual-tipologicului", anume dintre „tip textual" propriu-zis şi „specie textuală", termen pe marginea căruia se şi opreşte cercetătoarea E. Tămâianu. Aşadar, „(**i**) Nu există nici limite *raționale* între specii, nici un număr *din principiu* predeterminat de specii „posibile"; (**ii**) Dacă este adevărat că speciile sunt reperabile prin recurs la un *model exemplar* privilegiat, nu este mai puțin adevărat că – dată fiind natura fundamentală a discursului, de manifestare a *creativității* lingvistice – „schimbarea" (modificarea creatoare) stă în însăşi natura lor de modele discursive. Tot aşa cum *schimbarea* este realitatea limbii, *schimbarea* este realitatea discursului, iar **modelul** unei specii textuale reprezintă doar un „stop-cadru" abstract, justificat metodologic; (**iii**) Nu se pot constitui liste 'pozitive' de trăsături necesare şi suficiente pentru ca un text să aparțină unei tradiții textuale, altfel spus, nu se poate cuantifica „gradul de toleranță" al îndepărtării de modelul exemplar şi nu se poate prevedea „din principiu" o valoare de prag dincolo de care un text „trece" ca să spunem aşa într-o altă specie. Problema ar trebui formulată, credem, în alți termeni: pentru fiecare text individual se poate recunoaşte *inovația* față de alte texte cu care se află într-un raport evocativ special, inclusiv inovația față de textele ridicate, în tradiție, la rangul de model „exemplar" al respectivei specii" [40, p. 39]. Suntem de acord cu precizarea cercetătoarei clujene, care abordează problema tipologizării textelor din perspectivă coşeriană, ceea ce presupune din start abdicarea oricăror convenții de schematizare şi de structurare („nu se pot constitui liste"), în favoarea unei „potențări" continue a limbajului poetic.

Totuşi, într-un fel sau altul, tipologia noastră respectă criteriul amintit de aflare a unui text individual (să nu uităm că noi am făcut o tipologie a romanului, care e un text specific) „în raport evocativ special" cu „modelul exemplar", care de cele mai dese ori s-a constituit pe baza unei tradiții recunoscute de critica literară, pe care l-am introdus la rubrica cu nr. 13, „Model artistic", din **Tabelul 4**. Astfel, în baza principiilor tipologiei noastre, ar fi trebuit să menționăm faptul că în imaginația cititorului, la lectura romanului românesc, se formează cel puțin patru modele exemplare de înțelegere a lumii ficționale sau factuale (în baza celor patru „tipuri" sau categorii de romane), acestea radiind de fiecare dată o multitudine de variații textuale (sau romaneşti), prin care se articulează o multitudine de sensuri posibile, dar care trimit de fiecare dată într-o măsură mai mare sau mai mică la model, acesta fiind deja anterior cunoscut autorului (care re-scrie) sau intuit, trăit, descoperit

paralel dat fiind identitatea psihologică a autorilor, al creatorului de model şi al modelatorului.

Pentru ca să rotunjim ideea pe care o exprimam la începutul paragrafului prin întrebarea pe care şi-o pune cititorul „Ce fel de roman este acesta?” în sensul lui E. Simion, vom cita un fragment din *Scurta istorie a romanului românesc* a lui I.B. Lefter. Acesta vine să revizuiască conceptul de „criză” actuală a romanului, afirmând cu toată promptitudinea (şi prin aceasta răspunzând şi întrebării lui M. Ralea, dar şi altor critici literari de la începutul secolului al XX-lea, care întreba „*De ce nu avem roman?*”) că totuşi „avem roman”, numai că acesta trebuie văzut cu alți ochi. În acelaşi timp, aşa zisa „criză” pe care ar traversa-o romanul românesc în aceşti ani (e vorba de anii ’90 – n.n. P.M.) e un caz particular al acestei conjuncții de neînțelegeri. Prima o deghizează pe cealaltă. Nu mai avem „roman social”, „roman politic”, „roman istoric”(am demonstrat totuşi în baza principiului referențial că există roman istoric şi social, dar având la îndemână alte instrumente şi alte rezultate, argumentul lui I. B. Lefter constituindu-se pe alte principii, mai ales că el vorbeşte despre romanul postmodernist – n.n. P.M.), „problematici majore” şi „personaje puternice” pentru că le-a trecut vremea. Eroziunile modelelor omogene – balzaciene şi proustiene – ale epicului se produsese încă înainte de anii ’90. Atunci şi nu acum s-a trecut înspre tipuri noi, mai complexe şi mai „jucate” de construcție narativă. Atunci şi nu acum a început voga scriiturii de tip jurnal, alternativă cu altele, în ansambluri textuale mozaicate. Atunci şi nu acum s-au răspândit experimentele bazate pe mixarea procedeelor retorice „înalte” elitare cu cele „joase”, de consum. Şi aşa mai departe. Totul într-un nou sens „autentist” care a fost – şi el – puțin înțeles. Nu vreau să spun că balzacianismele sau proustianismele nu se mai pot sub nici un cuvânt întoarce. Istoria creativității ne arată că vechile forme revin din când în când, fie în haine noi, cu altă croială, fie ca resuscitări tipologic anacronice. Ele pot impune câteodată mari valori în contra curentelor dominante ale momentului. Dar romanul epocii noastre este postmodern” [41, p. 222-223]. Precizarea lui I.B. Lefter îşi are meritul prin a pune în anumite limite problema cercetării noastre şi dezvoltă ideea că romanul postmodern nu mai poate fi clasificat după criteriul tematic, metodă ce necesită revizuiri, pe care de altfel criticul nu le propune, grăbindu-se să amintească terenul foarte larg şi pretențios al termenului „postmodernism”. Or, tipologia pe care am realizat-o, cu alt instrumentar critic, demonstrează că romanul românesc se încadrează în limitele unei tipologii deschise pentru completări şi re-vederi, iar problema nu este una la care s-au dat toate răspunsurile posibile.

1.3.1. *Craii de Curtea-Veche* de M.I. Caragiale: între alegoric şi personal

Tipologia pe care am prezentat-o este una arbitrară, menită să faciliteze înțelegerea lucrurilor mai ales din punct de vedere metodologic şi didactic. Sigur că nu vom găsi nici un tip pur de roman potrivit oricărei tipologii, datorită faptului că o condiție de bază a artei este

de a respinge orice canon sau schemă ce i-ar îngusta limitele interpretării. De aceea, anumite trăsături ale unui tip pot fi identificate în anumite proporții în conținutul altui tip de roman, fie la nivel structural, fie la nivel semantic sau stilistic. În cazul de față, romanul *Craii de Curtea-Veche* (1929) de M.I. Caragiale este un exemplu ce variază între alegoric şi personal. Or, textul romanului va stimula imaginarul cititorului să creeze o lume de tip alegoric (dominantă), dar cu anumite mărci de personal (uşor sesizabile, în ceea ce priveşte narațiunea).

În acelaşi sens, criticul N. Manolescu, deşi analizează romanul dat ca pe unul corintic, nu ezită să menționeze că „în romanele corintice, revenirea povestirii, care a fost absentă în epoca doricului sau ionicului, unde procedeul punerii în scenă, al „reprezentării" vieții, era cu mult mai potrivit. O dată cu epuizarea convenției realiste, în romancieri renasc povestitorii, tagmă odinioară glorioasă, din care făceau parte Rabelais, Defoe şi atâția alții. Aceste distincții nu înlătură încă posibilitatea ca romanul lui Mateiu Caragiale să fie de tip **proustian**" [42, p. 595]. Acelaşi critic face o analiză pertinentă a romanului, împărțind în perechi opozante „quartetul crailor", aceasta nefiind însă un obstacol pentru ca fiecare dintre ei să reuşească, pe parcursul romanului, să-i invite pe ceilalți să călătorească în „hagialâcul" său: „Quartetul crailor se alcătuieşte astfel din două perechi, mai vechi şi mai stabile. Pantazi şi Povestitorul vor rămâne împreună până la sfârşit, când cel dintâi pleacă din nou în lume, tot aşa cum Pirgu se va afla lângă Paşadia până la moartea acestuia. Iar dacă este **o opoziție între personajele romanului, linia despărțitoare trece printre aceste perechi**" [42 p. 589, subl. n. P.M.], care au drept unic motor capabil de a împinge acțiunea înainte, „un anumit joc al relațiilor înăuntrul quartetului de crai. *Au tour de rôle*, fiecare din cei patru îi conduce pe ceilalți trei în nişte ciudate călătorii pe trei sferturi imaginare şi numai pe un sfert reale" (p. 590), numite hagialâcuri. Din punct de vedere cronologic, **cea dintâi călăuză** este Pantazi „împreună cu care craii călătoresc în depărtate locuri: „tramba de vedenii" pe care Pantazi le-o desfăşoară în fața ochilor este rodul unei bulimii de spații geografice. Ca un căpitan, Pantazi şi-a hrănit toată viața cu țări şi mări" (p. 590-591). **A doua călăuză** este Paşadia, care „îi poartă în timp, în istorie; craii se trezesc de obicei în veacul al XVIII-lea, «scump nouă şi nostalgic întru toate», «veacul binecuvântat, veacul din urmă al bunului plac şi al bunului gust»" (p. 591).

A treia călăuză este Pirgu, „el conduce pe ceilalți în infern, figurat în roman prin casa adevăraților Arnoteni, în dezmăț, în vițiu şi imoralitate. Pirgu este Marele Sforar şi, în mâinile lui, craii seamănă cu nişte biete marionete, lipsite de voință proprie" (p. 591). În sfârşit, cea de-a patra călătorie este cea anunțată în visul final al naratorului: „un vis thanatic, indicând o ultimă călătorie a crailor: în moarte"(p. 592). Or, privit din alt unghi, precizează N. Manolescu, visul „este singura *povestire* a Povestitorului în roman şi ea poate fi considerată, într-un fel, o emblemă a cărții. Ce vedem în această emblemă? Vedem pe cele

patru personaje ale cărții topindu-se în purpura asfințitului, după oficierea ultimei vecernii. Stop-cadru final: cavalerii şi măscăriciul rămân aşa, în eternitate. Visul e evident transfigurator. Nu numai solemnii cavaleri, în mantalele lor de aur şi verde, dar schimonoselile şi năframa neagră fluturată de măscărici sunt înălțate în spațiile purpurii ale eternității. Aceasta este cu adevărat călătoria în care-i conduce Povestitorul: de la început bănuită, realizată doar în visul final: călătoria în artă, ultimul şi cel mai important dintre hagialâcuri. Visul-povestire îi eternizează: este emblema în care cei patru crai se reîntâlnesc definitiv, după ce viața i-a adunat şi i-a risipit. Nu un „roman de moravuri bucureştene" cum credea Pirgu, nici „schițe" sau „studii" în vederea unei opere de observație, cum bănuia Paşadia, urma a face Povestitorul, ci acest poem al glorificării şi eternizării crailor, operă de transfigurare estetică, nu de descriere realistă; hagialâc în imaginație şi vis, nu în spațiul ori în timpul istoric; dincolo de bine şi rău, în frumusețea inalterabilă a artei. Triumf al estetismului, romanul matein stă sub pecetea artei" (p. 593), îşi rotunjeşte N. Manolescu argumentul eseistic: în favoarea esteticului (ceea ce este un plus evident pentru romanul alegoric), argument care ne convinge doar parțial în elucidarea unui sens acceptabil, din multitudinea de sensuri posibile ale discursului alegoric matein.

N. Manolescu consideră visul final ca fiind realizarea artistică supremă (deşi inconştientă) a naratorului în urma „vizitelor" acestuia în hagialâcurile celorlalți trei crai. De fapt, trebuie să ținem cont şi de faptul că visul este ulterior celor întâmplate şi, deci, în ordine cronologică, este mai aproape de actul propriu-zis al scrierii romanului, menționat de câteva ori în discursul narativ, de aceea el (visul) poate fi considerat chiar stimulentul favorabil începerii relatării evenimentelor întâmplate, un concentrat ideatic urmând să fie dezvoltat, astfel ca cititorul să poată re-citi romanul tocmai din perspectiva conținutului acestui vis, ceea ce îi asigură o varietate semantică şi interpretativă mult mai largă.

În cele ce urmează, propunem o analiză a romanului matein, încercând să combinăm efectele întrunite într-un singur roman, aşa cum ne-am propus din start, ale alegoricului cu cel personal, nu fără a trece însă peste re-lectura romanului (or, *Craii* este un roman care oferă cititorului de fiecare dată un prilej nou de completare a limitelor lumii lui ficționale şi a multitudinii sensurilor posibile) practică teoretizată şi demonstrată de exegetul M. Călinescu în lucrarea *A citi. A reciti* (2003). Totodată, încercăm să propunem şi o alternativă analizei stilistice, care îl face pe M. Zamfir să considere *Craii* „o narațiune fără narațiune şi o proză fără *diegesis*; cartea se impune ca un fenomen curios, cu alte cuvinte aproape ca un poem"[43, p. 34]. Insistăm chiar să recunoaştem şi o structură a *diegesis*-lui, una variind între alegoric şi personal.

În baza trăsăturilor celor două tipuri (alegoric şi personal), vom accentua două momente: mai întâi, că romanul este unul ciclic, închis într-un cerc simbolic, care e şi el simbol la rândul său, şi apoi, că naratorul relatează de fapt o istorie a devenirii sale artistice

sau, mai degrabă, o istorie despre constituirea romanului său. Să remarcăm un şir de opoziţii binare care se presupun şi care completează armonios structura romanului. Îl completăm aici pe N. Manolescu, prin aceea că „linia despărţitoare” care divizează perechile de personaje poate fi trasată pe verticală şi pe orizontală, dacă ţinem cont de simbolismul temporal, pe care îl reprezintă fiecare: Pantazi şi Paşadia (trecutul geografic şi istoric), Naratorul şi Pirgu (prezentul imediat şi viitorul (prezentul amintirii şi scriiturii, în cazul naratorului)). Astfel linia orizontală, sugerată de N. Manolescu, trebuie intersectată cu una verticală, care face alte două „perechi”: Pantazi şi Paşadia care dispar (primul pleacă în străinătate, al doilea moare) şi Naratorul cu Pirgu, care rămân în continuare în Bucureşti, fiind mai tineri (primul scriind „cartea”, al doilea avansând în cariera politică). Acestea toate în cazul în care acceptăm ideea că cei trei crai nu sunt numai nişte dubluri ale eului („un alt eu-însumi”) aşa cum sugerează Matei Călinescu: „«Scorţosul» Paşadia e, pentru naratorul *Crailor*, contrariul «molatecului» Pantazi pe axa aristocratic-admirativă a romanului: un dublu al dublului, adică al acelui „prieten de când lumea şi adesea mai mult chiar, un alt eu însumi”; în aşa măsură încât s-ar putea spune că, într-un fel, Paşadia e şi el un alt „alt eu-însumi” al naratorului, o virtualitate simetric opusă auto-proiecţiei liric-visătoare reprezentată de Pantazi. Metafora reflexiei în oglindă e mereu prezentă în proza mateină. [...] În raport cu acestea, cel de-al patrulea mare personaj al *Crailor*, Pirgu, e o răsfrângere în urât, în vulgar, în „noroi” a figurii compozite a celor trei crai, ca într-o oglindă deformatoare de bâlci” [44, p. 302], ci personaje independente cu rol semnificativ în diegeză. Vom avea:

	Viitorul nesigur (prezentul amintirii şi al scriiturii)	Prezentul trăirii/ viitor imediat	Trecutul simbolizat, trăit sau inventat
„perechea” 1	Eul narant (CONŢINUTUL ROMANULUI)	**Eul narat**	**Pantazi,** „un alt eu-însumi” (SPAŢIUL GEOGRAFIC)
„perechea” 2		**Pirgu** (LA ARNOTENI)	**Paşadia** (TIMPUL ISTORIC)

Tabelul 5. Cele patru „hagialâcuri”.

Se constituie astfel o serie nouă de relaţii cumulative ce se derulează (din punct de vedere cronologic) în direcţia acelor de ceasornic, de la Eul narat, care îl cunoaşte mai întâi pe Pantazi, apoi îi face cunoştinţă acestuia cu Paşadia şi nelipsitul său „măscărici”, Pirgu. Ştim deja admiraţia Eului pentru Paşadia („Paşadia era un luceafăr” [26, p. 53]), în opoziţie cu cea pentru Pirgu („Gore Pirgu era o lichea fără seamăn şi fără pereche” (p. 55)), precum şi opoziţia dintre atitudinea faţă de trecut şi de ceea ce era românesc („Paşadia privind şi judecând cu o neînduplecată asprime tot ce era românesc, mergea adesea cu înverşunare până a fi de rea credinţă” (p. 59) în opoziţie cu Eul, pentru care „acel trecut, vedeniei căruia pana mea datora o minunată tâmplă de icoane ce migălisem în tinereţe cu o osârdie aproape cucernică” (p. 59)), dar şi admiraţia, mai ales pentru opera lui Paşadia, care a fost distrusă de

„o mână credincioasă” o dată cu moartea autorului („Am deplâns pieirea acelei opere măreţe, dar nu şi pe a autorului” (p. 124)), lucru, evident, aflat în opoziţie cu opera Eului, adică romanul propriu-zis. Aşadar, fiecare „crai” se află în opoziţie faţă de ceilalţi şi totodată faţă de sine, trăind o viaţă dublă, ascunsă, ambiguă: Paşadia, care „sub învelişul de gheaţă din afară”, „ascundea o fire pătimaşă, întortocheată, tenebroasă care, cu toată stăpânirea, se trăda adesea în scăpări de cinism” (p. 54) şi care „trăia cu schimbul în două vieţi. De dimineaţă până seara el nu se mişca de acasă, nu se ridica de la masa de lucru dintre cărţi şi hârtii, citea şi scria fără răgaz. În timpul acesta nici nu fuma, sorbea câte puţin numai dintr-o cafea fără zahăr şi tare [...] Cum era atunci cu putinţă ca omul de carte şi de Curte, care ar fi făcut podoaba zilelor de la Weimar, să se fi învoit a împărtăşi de seara până dimineaţa dezmăţarea unui Pirgu?” (p. 55).

Pantazi rămâne un necunoscut pe tot parcursul romanului, „un străin”, nici măcar nu aflăm numele adevărat al lui. Singur Pirgu se pare că rămâne fidel firii sale carieriste, marcată de vulgaritatea distracţiilor de la Arnoteni, căruia i se dă dreptate în finalul romanului, când naratorul elogiază moartea lui Paşadia, scutit de „a vedea că nu el, ci Pirgu avusese dreptate, de a-l vedea pe Pirgu însuşi de mai multe zeci de ori milionar; însurat cu zestre şi despărţit cu filodormă, pe Pirgu prefect, deputat, senator, ministru plenipotenţiar, prezidând o subcomisie de cooperare intelectuală la Liga Naţiunilor şi oferind colegilor săi străini, veniţi în România cu pantahuza sau în „anchetă”, o somptuoasă şi sibarită ospitalitate în castelul său istoric din Ardeal” (p. 124-125). Să nu uităm însă meritul lui Pirgu de a-i fi dat un „subiect de roman” naratorului, odată cu invitaţia la hanul Arnotenilor. În acelaşi timp, însuşi Eul este foarte ambiguu, mai întâi prin identificarea sa reflexivă cu Pantazi, „un alt eu-însumi”, dar şi prin faptul de a fi un participant deschis şi un înregistrator secret al evenimentelor trăite1 (de către Eul narat), care ulterior, „după război”[2], vor fi relatate de un Eu narant, consolat de câştigul notelor anterioare:

„Se râse. În felul acesta petreceam noi. Cultul lui Comos ne întrunea, cam de o lună aproape zilnic, la prânz sau la cină. Dar adevărata plăcere o aflam în vorbă, în taifasul ce îmbrăţişa numai lucruri frumoase: călătoriile, artele, literele, istoria – istoria mai ales – plutind în seninătatea slăvilor academice, de unde îl prăbuşea în noroi gluma lui Pirgu. Era întristător cum, în nepregătirea sa, acest vrăjmaş al slovei tipărite rămânea străin de ce se discuta. În Pantazi însă, Paşadia întâlnise o minte clară, un spirit înarmat şi liber; ***un cuvânt mă temeam a nu pierde din luminosul lor schimb de vederi şi de cunoştinţe şi faptul că mi-au rămas însemnările ce aveam grijă să iau de ele, mă consolă, dacă nu şi mă despăgubeşte, de toate pierderile de lucruri ce am suferit de la război încoace***” (p. 59-60).

[1] Potrivit textului, evenimentele din această scenă se petrec în toamna anului 1910, iar toată acţiunea din roman se prelungeşte până în toamna anului 1911.

[2] E vorba de Războiul I Mondial (1914-1918).

Observăm astfel că totul este într-o opoziție armonioasă, menită să structureze compoziția la prima vedere barocă a romanului. Ciclicitatea romanului e relevată şi de suprapunerea aproape identică a primei scene, în care sunt „întâmpinați craii", cu cea din final, când anturajul este acelaşi („lăutarii nu uitară să cânte acel vals domol, care era una din slăbiciunile lui Pantazi, valsul voluptos şi trist în legănarea căruia pâlpâia, nostalgică şi tristă fără sfârşit, o patimă aşa sfâşietoare că însăşi plăcerea de a-l asculta era amestecată cu suferință" (p. 125)), dar lipseşte Paşadia şi Pirgu, adică „perechea" a 2-a.

Sunt sesizabile pe parcursul romanului, câteva fragmente narative aparținând strict Eului narant, dintr-un viitor, pe care l-a intuit doar Pirgu. E vorba de anumite pasaje ale prezentului scriiturii şi rememorării celor întâmplate, de tipul: „dacă, încercând a reda întrucâtva trăsăturile acelui nobil chip (e vorba de Paşadia – n.n. P.M.), am stăruit atât, e pentru că n-am voit să scap prilejul de a-l face să retrăiască înaintea ochilor mei (acum, în momentul scriiturii – n.n. P.M.), amintirea lui fiindu-mi scumpă" (p. 54) sau „Astăzi, după atâția ani, îmi pare că-l mai aud (pe Pantazi –n.n. P.M.)" (p. 64). Acestea ne ghidează să căutăm în istoria povestită a crailor o istorie secundară a devenirii artistice al eului şi pe care o credem realizându-se în patru secvențe (ținând cont, în mare parte, şi de conținutul *motto*-urilor fiecărui capitol, foarte amănunțit comentate de M. Călinescu): Mai întâi, naratorul a intrat în posesia unui titlu poetic, pe care îl aruncă, ca pe o înjurătură Pena Corcoduşa: „Crailor, ne mai strigă totuşi. Crai de Curtea-Veche" (p. 61), ceea ce-l face pe Paşadia să valorifice expresia şi să tâlcuiască sensul: „E într-adevăr, recunoscu Paşadia, o asociație de cuvinte din cele mai fericite; lasă jos „Curtenii calului fără spijă", cu aceeaşi însemnare, din vremea lui Ludovic al treisprezecilea. Are ceva ecuestru, mistic. Ar fi un minunat titlu pentru o carte" (p. 61). E dificil de afirmat că acest fragment este un monolog vorbit al lui Paşadia, care îşi făcea deja proiectul pentru o carte, sau e o propunere de a scrie pentru narator. În tot cazul, titlul era deja anunțat. Urmează un lung proces de căutare a potențelor creative şi, atât timp cât naratorul nu este în stare să nareze independent, el recurge la „însuşirea lecției" prietenilor săi mai în vârstă (Pantazi şi Paşadia), care îi povestesc (respectând caracteristicile evenimențialului narativ) istoria vieții lor, povestiri factuale sau imaginare care corespund spațial „hagialâcurilor" descriptive.

La un moment dat, naratorul se hotărăşte (după şase luni) să meargă la Arnoteni, unde, potrivit lui Pirgu, avea să găsească „subiecte" de roman. Discuția cu Pirgu, devenită punct de intersecție important în favoarea artei, porneşte de la opoziția „ştiința din cărți"-„ştiința vieții", a doua trebuind s-o completeze pe prima şi nu invers:

„Se agăță să vie şi el. Îi lămurii că nu de Academia de biliard era vorba, ci de Academia Română. Se interesă ce căutam acolo şi fu sincer dezamăgit, când mă auzi că mergeam să citesc. Mă dojeni.

– Nu te mai laşi, nene, odată de prostii? Până când? Ce-ți faci capul ciulama cu atâta citanie, vrei să ajungi în doaga lui Paşadia? Ori crezi că dacă ai să ştii ca el cine l-a moşit pe

Mahomet sau cum îl chema pe ăl care a scos întâi crucea la Bobotează e mare scofală? Nimic. Cu asta te usuci. Adevărata ştiinţă e alta: ştiinţa vieţii de care habar n-ai; aia nu se învaţă din cărţi. Se vorbea astăzi, înainte să vii, că ***te-ai apucat să scrii un roman de moravuri bucureştene*** *şi m-am ţinut să nu pufnesc de râs. Ba nu, zău: dumneata şi moravuri bucureştene! Chinezeşti poate, pentru că în chestia asta eşti chinez; cum ai să cunoşti moravurile, când nu cunoşti pe nimeni; mergi undeva, vezi pe cineva? Afară numai dacă ai de gând să ne descrii pe noi, pe Paşa, pe mine, pe Panta; cu altcineva nu ştiu să ai a face;...a! da, Poponel, amicul. Ei, dacă ai merge în case, în familii, s-ar schimba treaba,* ***ai vedea câte subiecte ai găsi****, ce tipuri! Ştiu eu un loc...*

Îi luai înainte:

– La Arnoteni, adevăraţii Arnoteni.

Înlătură cu un gest orice îndoială. Şi confidenţial:

– Iese şi şperţ, e joc mare până dimineaţa, ducem, se înţelege, şi harţabalele; ei cu punga, noi pe de-a lături, doftorii cei fără de arginţi" (p. 102-103).

Rezultatul acestei vizite la Arnoteni, acceptată cu greu la început („*am trăit atunci un ceas de răfuială cu mine însumi în care singur mi-am deplâns încanaliarea. Doamne, cu ce lume m-am adunat în acea seară, strângerea a ce mâini a trebuit să îndur*" (p. 105)), dar devenită în scurt timp loc de distracţie continuă, este şi conţinutul narativ propriu-zis al romanului. Aici se descoperă noi faţete, ascunse sau tăinuite până atunci, ale prietenilor Eului, între care, iubirea pentru femei şi câştigul banilor. Eul serveşte drept mediator între într-o relaţie fără succes dintre Tita, fiica lui Maiorică, şi Paşadia, apoi mediază o nouă relaţie dintre Pantazi şi Ilinca Arnoteanu, venită din Moldova şi amintindu-i de o veche iubire a sa. Adevăratul mediator al tuturor afacerilor, aici la Arnoteni, este însă Pirgu, care considera „*femeia doar o simplă marfă şi doar atât*" (p. 120). Acesta îi propune lui Paşadia s-o cumpere pe Ilinca, ceea ce stârneşte gelozia lui Pantazi, după care urmează o încăierare mai puţin cavalerească. Totuşi Pantazi îi cere mâna Ilincăi şi se pregăteşte nunta, dar, din anumite pricini, Ilinca moare şi totul ia sfârşit, lucrurile reluând cursul lor firesc de până la Arnoteni. Moartea, peste puţin timp, a lui Paşadia, în braţele unei cocote, Raşelica, stimulează plecarea lui Pantazi în spaţiile lui geografice, mai ales, că între timp, îşi vânduse casele din Bucureşti. Firesc, evenimentul următor, şi ultimul, este însăşi scrierea romanului, „după război", cele trăite de Eul narat, servind drept material memorativ pentru Eul narant, cum am văzut mai sus.

Fără a ne grăbi să facem o concluzie, din cauza infinitelor interpretări semantice oferite de textul *Crailor*, menţionăm numai că alegoricul este aici dominant. În imaginarul cititorului invadează o lume plină de contradicţii şi conotaţii simbolice, o lume balcanică de „*la porţile Răsăritului, unde nimic nu se ia în serios*", o lume nebănuită de Eul narator, dar care îi invadează *en gros* discursul şi îi depăşeşte limitele comprehensiunii, iar o dată cu ale lui şi pe cele ale cititorului: „*Mi se dezvălui astfel o lume nebănuită, cu blestămăţii la cari, de n-aş fi fost în fiinţă martor şi le-aş fi auzit de la altcineva, le-aş fi crezut că ţin de*

tărâmul născocirii. Bucureştii rămăsese credincios vechei sale datini de stricăciune; la fiece pas ne aminteam că suntem la porțile Răsăritului. Şi totuşi, desfrâul mă uimi mai puțin decât descreierarea ce domnea în toate rândurile; mărturisesc că nu mă aşteptam să văd dospind țicneli atât de numeroase şi de felurite, să întâlnesc atâta nebunime slobodă" (p. 70). De aceea, romanul lui M. Proust, care, se pare, nu a rămas o restanță în vastul amalgam de lecturi mateine, îi oferă autorului român numai o abia sesizabilă structură artistică, poate şi din considerentele vârstei naratorului (25-26 ani) în care anumite experiențe estetice încă nu sunt consolidate, accentul tuşat din gros fiind plasat pe alegoric, aflat într-o uşoară glisare, manifestată doar ca tendință, spre personal.

NOTE (2):

1. Coşeriu, Eugen. *Lecții de lingvistică generală.* –Chişinău: Ed. „ARC", 2000.
2. Vezi şi: Coseriu, Eugen. *Textlinguistic. Eine Einfurhrung.* –Tübingen, 1981, p. 51.
3. Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean-Marie. *Noul dicționar enciclopedic al ştiințelor limbajului.* –Bucureşti: Ed. „Babel", 1996. Tot aici se menționează că Frege distinge între **referentul** unei expresii, şi anume obiectele pe care le desemnează acesta şi **sensul** ei – modul de desemnare, informația în virtutea căreia expresia permite identificarea obiectelor (p.236).
4. Pavel, Toma. *Lumi ficționale.* –Bucureşti: Ed. „Minerva", 1992.
5. Ricoeur, Paul. *Metaforă şi referință* în *Metafora vie.* –Bucureşti: Ed. „Univers", 1984.
6. Ricoeur, Paul. *Eseuri de hermeneutică.* –Bucureşti: Ed. „Humanitas", 1995.
7. Schmid, Wolf/ Шмид Вольф. *Нарратология*. –Москва: Языки славянской культуры, 2003.
8. Lintvelt, Jaap. *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere*. –Bucureşti: Ed. „Univers", 1994.
9. Doležel, Lubomir. *Pour une typologie des mondes fictionneles.// Aims and Prospects of Semiotics: Essays in honor of A. J. Greimas, I (The Theoretical Paradigm).* –London, 1985, p. 7-21. Trad. în limba română, sublinierea unor secvențe ilustrative ne aparține – P.M.
10. Doležel, Lubomir. *Pour une typologie...* (vezi: nota 9). Această tipologie a lumilor ficționale este comentată în plan de referință non-ficțională de Tămâianu Emma în *Fundamentele tipologiei textuale,* p. 117-119, textul căreia ne-a servit, în parte, pentru traducerea din franceză.
11. Borcilă, Mircea. *Contribuții la elaborarea unei tipologii a textelor poetice //* „Studii şi cercetări lingvistice", nr. 3 (XXXVIII) mai-iunie, 1987, p. 185-195.
12. Țeposu, Radu G. *Viața şi opiniile personajelor.* –Bucureşti: Ed. „Cartea românească", 1983.
13. Bilețchi, Nicolae. *Romanul şi contemporaneitatea.* –Chişinău: Ed. „Ştiința", 1984
14. Petrescu, Liviu. *Poetica postmodernismului. Ed. a II-a.* –Piteşti: Ed. Paralela 45, 1998; Petrescu, Liviu. *Vârstele romanului.* –Bucureşti: Ed. „Eminescu", 1992. Evoluția romanului dinspre cunoaşterea ştiințifică şi ontologia misterului, specifice primului şi, respectiv, celui de-al doilea modernism, înspre pluralism, fragmentarism, textualism şi ludic, specifice postmodernismului, pe care o propune L. Petrescu se desfăşoară în trei vârste, metaforic exprimate în: *Coiful Minervei, Orizontul misterului* şi *Lira lui Orfeu.*
15. Afirmația lui Wayne Booth (în *Retorica romanului.* – Bucureşti: Ed. „Univers", 1976) este complementară, în acest sens, prin „deghizări" înțelegându-se „diferite tipuri de narator",

prin care se materializează mesajul auctorial: „Nu trebuie să uităm niciodată că, deşi un autor poate până la un punct să-şi aleagă deghizările, el nu poate alege niciodată să dispară” (p. 49), ceea ce-l va face, mai târziu, pe E. Simion să vorbească despre „întoarcerea autorului”(Vezi şi: Simion, Eugen. *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă.* –Bucureşti: Ed. „Cartea românească”, 1981).

16. Simion, Eugen. *Prefață* la ediția: Marin Preda. *Cel mai iubit dintre pământeni. Vol. I.* – Chişinău: Ed. „Literatura artistică”, 1990.
17. Micu, Dumitru. *Istoria literaturii române: de la creația populară la postmodernism.* – Bucureşti: Ed. „Saeculum I.O.”, 2000.
18. Manolescu, Nicolae. *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc.* Ed. II-a, într-un singur volum. –Bucureşti: Ed. „100+1 Gramar”, 2001, 734 pp.
19. Albérès, R.-M. *Istoria romanului modern.* –Bucureşti: EPLU, 1968. Albérès îşi fundamentează conceptul evolutiv al romanului pe două forțe ce se manifestă reactiv una față de alta: forță de creştere şi cea de opoziție. De exemplu, „forța de opoziție” începe odată cu „introducerea romancierului în roman”, când acesta „renunță la privilegiul cam şcolăresc de a fi comentatorul, glosatorul personajelor sale, profesorul care le explică, psihologul care le epuizează semnificațiile” (p.170).
20. Glodeanu, Gheorghe. *Poetica romanului românesc interbelic.* –Bucureşti: Ed. „Libra”, 1998.
21. Бахтин, Михаил. *Вопросы литературы и эстетики.* –Москва, 1975.
22. Schmid, Wolf/ Шмид, В. *Нарратология.* –Москва: Языки словянской культуры, 2003. (În tabel, W. Schmid citează următoarele surse: **Томашевски**, Б. М. *Теория литературы. Поэтика.* –Москва, 1925; Reprint: Letchworth, 1971; **Todorov**, Tzvetan. *Les catégories du récit littéraire //* „Communication”, 1966, Nr. 8, p. 125-151; **Genette**, Gerard. *Figures III*. –Paris: Edition du Seuil, 1972; **Rimon-Kenan**, Shlomith. *Narrative fiction. Contemporrary Poetics.* –London, 1983; **Bal**, Mieke. *Narratologie: les instances du récit: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. –Paris, 1977; **Bal**, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. –Toronto, 1985; **Garcia Landa**, José Angel. *Accion, relato, discurso: Estructura de la ficcion narrativa.* – Salamanca, 1998; **Stirle**, Karlheinz. *Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte.//* Geschichte – Ereignis und Erzählung / Ed. R. Koselleck, W.-D. Stempel. –München, 1973).
23. Vezi şi: Mureşanu Ionescu, Maria. *Literatura, un discurs mediat*. –Iaşi: Ed. Universității „A. I. Cuza”, 1996, unde se menționează: „Esența literaturii rezidă în *verbalizarea* experienței unui eu în contact cu lumea, cât şi în *reprezentarea* şi *interpretarea* acestei lumi şi a acestei verbalizări (dimensiunea referențială şi auto-referențială a discursului literar)” (p. 15); Ionescu Ruxăndoiu, Liliana. *Narațiune şi dialog în proza românească.* –Bucureşti: Ed. Academiei Române, 1991, unde se precizează: „Literaritatea se defineşte în raport cu o structură particulară a relației de comunicare, caracterizată prin faptul că, pe fundalul general al relației de bază E(mițător) – R(eceptor) – concretizată ca relație între scriitor şi cititor(i) –, se grefează alte relații, care decurg din condiția de *mimesis* a literaturii sau din cerințele anumitor genuri ori specii. Organizarea textului literar suportă deci rigorile a două tipuri de restricții: unele determinate de modul specific de manifestare în literatură a funcției referențiale a comunicării, altele dependente de convențiile care definesc anumite forme literare” (p.31).
24. Vezi: Pânzaru, Ioan. *Practici ale interpretării de text.* –Iaşi: Ed. „Polirom”, 1999, unde se argumentează că textul din tradiția răsăriteană conține cel puțin patru sensuri: literal, alegoric, moral, anagogic (p. 56).

25. Lotman, Iuri. *Studii de tipologie a culturii*. –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1979, p. 26-53. Amintim că I. Lotman în lucrarea sa descrie patru tipuri de „coduri ale culturii” succesive: 1. tipul semantic, corespunzător mentalității patriarhale, dominate de sentimentul unității lumii, al totalității, tip simbolic, în care toate lucrurile nu sunt decât semne ale uneia şi aceleiaşi realități, eterne, imuabile; 2. tipul sintactic, care renunță la sensul imanent în favoarea relației contingente şi în care rațiunea ia locul dogmelor religioase (practicismul lui Petru cel Mare); tipul asemantic şi asintactic, constituite ca reacție la cele anterioare, tip al refuzului civilizației şi progresului, prin exersarea sentimentului întoarcerii la natură, la organicitatea şi substanța autentică a lucrurilor, prin denunțarea cuvântului, care alterează realitatea umană; tipul semantico-sintactic, care recucereşte unitatea lumii ca devenire istorică, reprezentarea lumii sub forma unei succesiuni de fapte reale constituind expresia unei mişcări de profunzime a spiritului. Tipologia lui I. Lotman este raportată la contextul cultural românesc de mai mulți cercetători, între care, un studiu privind geneza romanului românesc, este şi A. Cosma. *Geneza romanului românesc*. –Bucureşti: Ed. „Eminescu”, 1985.
26. Caragiale, Mateiu I. *Craii de Curtea Veche*. În *Opere*. Ediție, studiu introductiv şi note de B. Cioculescu. –Bucureşti: Ed. Fundației culturale române, 1994.
27. Coman, Mihai. *Mitos şi epos. Studii asupra transformărilor narative*. –Bucureşti: Ed. „Cartea românească”, 1985.
28. Vlad, Carmen. *Sensul, dimensiune esențială a textului*. –Cluj-Napoca: Ed. „Dacia”, 1994.
29. Răileanu, Vitalie. *Personajul artistic – dublu şi model uman în romanul contemporan.* În *Orientări artistice şi stilistice în literatura contemporană. Vol II*. –Chişinău: CE USM, 2003.
30. Aristotel. *Poetica*. –Bucureşti: Ed.: IRI, 1998.
31. Beşleagă, Vladimir. *Prefață* la romanul său *Sânge pe zăpadă.* –Chişinău: Ed. „Literatura artistică”, 1985.
32. Apud: Protopopescu, Alexandru. *Romanul psihologic românesc.* –Bucureşti: Ed. „Eminescu”, 1978.
33. Gavrilov, Anatol. *Reflecții asupra romanului*. -Chişinău: Ed. „Literatura artistică”, 1984.
34. Ciocanu, Ion. *Istoria literaturii române din Republica Moldova*. –Chişinău: Ed. „Litera”, 1997.
35. Beşleagă, Vladimir. *Zbor frânt.* –Chişinău: Ed. „Litera”, 1997.
36. Bilețchi, Nicolae. *Vladimir Beşleagă: romanul de sondaj psihologic al timpului interior*. În *Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări* (Coord. M. Dolgan). –Chişinău: Firma editorial-poligrafică „Tipografia centrală”, 1998, p. 492.
37. Mavrodin, Irina. *Romanul poetic.* –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1977.
38. Holban, Anton. *Testament literar*. În *Romane. Jocurile Daniei.* Vol. 2. –Bucureşti: Ed. „Minerva”, 1982.
39. Boboc, Alexandru. *Filosofia contemporană. Orientări şi stiluri de gândire semnificative.* –Bucureşti: Editura didactică şi pedagogică, 1995.
40. Tămâianu, Emma. *Fundamentele tipologiei textuale. O abordare în lumina lingvisticii integrale*. –Cluj-Napoca: Ed. „Clusium”, 2001.
41. Lefter, Ion Bogdan. *Scurtă istorie a romanului românesc.* –Piteşti, Braşov, Bucureşti, Cluj-Napoca: Ed. Paralela 45, 2001.
42. Manolescu, Nicolae. *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*. –Bucureşti: Ed. 100+1 Grammar, 2001, capitolul *Sub pecetea artei*.
43. Zamfir, Mihai. *Romanul şi poemul* (Nucleul stilistic al *Crailor*) // *Cealaltă față a prozei.* –Bucureşti: Ed. „Eminescu”, 1988: „*să observăm că autorul „poematizează” radical proza,*

*apropiind-o de idealul **simultaneității**. „Craii de Curtea Veche” se schițează global ca o bucată unică, o narațiune fără narațiune şi o proză fără diegesis; cartea se impune ca un fenomen curios, cu alte cuvinte aproape ca un poem. Lectura poematică a acestei opere (lectură care face abstracție de firul epic, de latura evenimențială a textului – la drept vorbind mai puțin semnificativă) pare singura convenabilă în asemenea împrejurări. De la debut până la final, aceeaşi pastă verbală, aceeaşi visare şi aceleaşi obsesii. Când se petrece de fapt acțiunea? Cât timp a trecut de la prima la a treia scenă? Ce s-a schimbat în statutul social al personajelor principale, în cursul desfăşurării acțiunii? Nu vom şti niciodată, pentru că rigorile poematice (deci, simultaneiste) ale textului au preeminență asupra celorlalte*” (p. 34).

44. Călinescu, Matei. *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii.* –Iaşi: Ed. „Polirom”, 2003.

§ 2. Dubla „sincronizare” cu modelele artistice europene

Pus între dominanta conotativă a discursului balcanic şi noile tendințe de dezvoltare artistică ale Occidentului, romanul românesc îşi găseşte, de cele mai multe ori, un referent valoric denotativ în romanul francez, de aceea, când vorbim de „sincronizare”, vom înțelege, mai întâi, sincronizarea gustului estetic cu valorile franceze, nu fără a lăsa deschis segmentul literar european al altor literaturi receptate, cu mai puțin succes, în literatura română. Acest fenomen s-a produs, posibil, şi din cauza că Parisul mai rămânea şi pentru prima jumătatea secolului al XX-lea centrul culturii mondiale, rol pe care şi l-a asumat pe parcursul a câteva secole precedente.

Conceptul de „sincronizare” cu valorile culturale europene, a fost perceput de-a lungul timpului de critica şi spiritualitatea românească în diferiți termeni, având acelaşi conținut exprimat: de inter-relaționare culturală în vederea progresului artistic şi ştiințific, de valorificare a experienței europene în plan local şi afirmare a valorilor locale în context european, ca o reacție motivată la adresa influenței balcanice (greco-turce) asupra spiritualității româneşti. Pus adesea sub imperativul imitației, conceptul este tratat cu rezervă sau recomandat cu insistență, deşi, indiferent de aceste repere, fenomenul împrumutului cultural se dezvoltă firesc, aşa cum observă şi E. Lovinescu: „prin interdependența materială şi morală a vieții moderne, ea (imitația –n.n.) există însă ca un fenomen incontestabil” [1, p. 53]. Astfel, la începutul secolului al XX-lea, când E. Lovinescu teoretizează „sincronizarea gustului estetic”[1], el nu face altceva, decât să reactualizeze o problemă mai veche, cea a romantismului pre-paşoptist, ce datează cu prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Rolul lui M. Kogălniceanu în ceea ce priveşte afirmarea unui spiritus loci este evident. La 1840, se publică manifestul *Daciei literare*, punându-se totodată bazele romantismului românesc cu formula sa proprie teoretizată, privind sursele de inspirație şi anumite teme privilegiate. Revolta lui Kogălniceanu împotriva imitației modelelor străine (aluzia lasă să se înțeleagă că e vorba de modele franceze ş.a.) este în favoarea originalității, manifestată prin culoarea locală, care era, în esență, una majoritar specifică balcanismului. Potrivit acestei logici, Kogălniceanu opune unei occidentalizări dorite de publicul larg („Vreau la Paris” va spune Chirița lui V. Alecsandri) o revenire la instrumentele făurite din conotațiile simbolice, alegoricul şi istoricismul autohton, saturat cu element culturologic balcanic. Kogălniceanu nu se întreabă, din punct de vedere antropologic, care e originea problemei caracterizate a fi o „manie primejdioasă”, ci o condamnă doar cu vehemență, el nu vorbeşte despre rezultate, ci despre posibilitatea afirmării lor. De aceea, el stimulează alte

[1] Sintagma este extrasă din comentariul cu referință la studiul lui Al. Rosetti, pe marginea căruia E.Lovinescu îşi construieşte conceptul.

idei pe acelaşi fundal balcanic, concepție care pare mai accesibilă esteticii romantice, decât modelul literar francez din epocă, care dicta deja anumite tendințe ale realismului post-napoleonian. Această accesibilitate de a autohtoniza romantismul în spațiul românesc este formulată în termenii cunoscuți ai „Introducției" la Dacia literară (1840), din care amintim un fragment, pentru ilustrare: „**Dorul imitației s-a făcut la noi o manie primejdioasă**, pentru că omoară în noi duhul național. Această manie este mai ales covârşitoare în literatură. Mai în toate zilele ies de sub teasc cărți în limba românească. Dar ce folos, că sunt numai traducții din alte limbi şi încă şi acele de ar fi bune. Traducțiile nu fac o literatură. Noi vom prigoni cât vom putea această manie ucigătoare a gustului original, însuşirea cea mai prețioasă a unei literaturi. Istoria noastră are **destule** fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt **destul de** mari, obiceiurile noastre sunt **destul de** pitoreşti şi de poetice, pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris, fără să avem pentru asta trebuință să împrumutăm de la alte nații" [2, p. 147]. Evitând din discurs enumerarea calificativului „destul", se pot observa cel puțin două direcții orientative, care ar răspunde esteticii romantismului: **1)** „Vom prigoni această manie ucigătoare a gustului original"; **2)** „pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris", sursa de inspirație fiind orientată spre istorie şi obiceiuri, în defavoarea „traducțiilor". Privită prin prisma culturologică, ambele direcții veneau să amprenteze doar conotația balcanică, prin aceasta „prigonind" şi, astfel, îngustând arealul de utilizare a materialului sursologic creativ, venit prin prisma traducerilor sau originalului francez. În acelaşi timp, îndemnul lui M. Kogălniceanu a dat foarte mult pentru literatura română, mai ales prin îndemnul de a re-lectura cronicile medievale şi documentele istorice, surse menite să confirme verticalitatea națională, într-un moment în care Țările Române duceau o luptă intensivă pentru câştigarea independenței față de Imperiul Otoman. Astfel, M. Kogălniceanu a deschis drum larg spre romanul istoric (şi nuvela istorică), al cărui discurs rămâne totuşi în sfera discursului conotativ, aşa cum am demonstrat în paragraful anterior. Un exemplu elocvent al epocii este romanul lui N. Bălcescu *Românii supt Mihai Voievod Viteazul*, cu un volum documentar amplu şi cu un mesaj ce contopeşte aspirațiile revoluției paşoptiste cu convențiile romantismului european.

M. Kogălniceanu, prin „manifestul" său, s-a vrut a fi un V. Hugo al romantismului românesc, menit să elibereze eul artistic de sub povara canoanelor clasiciste şi raționamente iluministe, care oricum încă nu aveau instaurată o tradiție asemenea celei franceze, sau un Herder, care descoperea o cantitate enormă de material ficțional (teme, motive şi specii) pentru literatura romantică în prelucrarea folclorului local. De aceea, el vede realitatea cu ochii occidentali, aceasta încadrându-se în aspirațiile revoluționare franceze şi schemele gândirii raționale germane. Îi scapă însă faptul că realitatea culturală locală e alta şi de aceea, deocamdată, originală rămâne numai intenția de „a prigoni", dar nu şi realizarea ei imediată, din considerentele unei posibile absențe de spirit creativ, mai ales că scrierile sale

literare, în comparație cu lucrările istorice (celebrul curs de Istorie a Românilor ținut la Academia Mihăileană din Iaşi ş.a.) ale lui, nu reuşesc să se impună valoric drept un model de literatură.

Atât timp cât corifeii „*Daciei literare*” căutau surse locale pentru originalitate, piața literară românească este, sincronic, invadată la nivel receptiv-artstic de opera lui Balzac şi E. Sue. Considerăm totuşi că „mania” de care vorbeşte Kogălniceanu nu e un moft, ci o realitate, tonalitatea fiind dată de însuşi publicul cititor, care e orientat spre gustul artistic şi modul comportamental francez. N. Manolescu pune acest moment la baza apariției romanului românesc, menționând că: „Atât momentul apariției, cât şi formula primului nostru roman (extrem de rapid închegată, ceea ce măreşte probabilitatea **unui model învecinat**) se explică perfect în condițiile de după 1848. Încercând să clasificăm tematic, observăm […] suprapunerea a două serii stilistice distincte: 1) Care continuă, în linii mari proza paşoptistă (vechea nuvelă istorică şi sentimentală a lui Gh. Asachi şi C. Negruzzi, memoralistică) şi 2) Care constă în autohtonizarea romanului popular franțuzesc” [3, p. 287-288], acelaşi critic menționând că „între aceste serii există mai degrabă incompatibilități decât similitudini, căci ele reflectă concepții şi nivele estetice complet diferite” [3, p. 288]. Evident că între produsul local incipient şi importul de literatură europeană cu tradiții seculare este o serie de incompatibilități nu numai în ceea ce priveşte esteticul, dar şi apartenența la un model cultural (în cazul dat: balcanic şi occidental) şi codajul acestuia în imaginarul publicului larg (lector de romane).

În sensul acesta, N. Manolescu face o clasificare cronologică a romanului românesc ținând cont de „modelul învecinat”, pe care îl atribuie în cea mai mare parte lui Balzac, dar şi altor scriitori francezi şi englezi. Acest „model învecinat” pare a fi o primă pistă de lansare în spațiul cultural european, identificabilă fie prin receptare şi re-modelare, fie printr-o asimilare, pur şi simplu, a romanului european (francez), de aceea am numit-o convențional **„prima sincronizare”**. Excepție de la „model” fac doar romanele lui D. Bolintineanu *Manoil* şi *Elena* în care sunt întrevăzute: „primele producții ale noului gen, cap de serie pentru viitorul nostru roman psihologic, al individului” [3, p. 288-289]. Receptarea şi asimilarea literaturii europene se face desigur în condiții nu dintre cele mai bune, din această cauză cea mai mare parte a romanelor româneşti, considerate un eşec al generației paşoptiste, sunt categorisite cu formula „roman de mistere”, care „înfățişează societatea în mod mistic şi tendențios”, „având în Balzac **marele model subconştient**” [3, p. 287], prin model înțelegându-se aici anumite limite, tipare ale ficțiunii artistice în plan creativ, precum şi în plan receptiv. Or, atât autorii de roman, cât şi cititorii (de romane) îl citiseră pe Balzac şi, evident că, făceau o paralelă între lumile ficționale ale „modelului” şi variațiile acestuia.

Vom enumera, citându-l pe N. Manolescu din *Istoria critică a literaturii române*, câteva dintre romanele de debut ale literaturii române, clasificabile în compartimentul

„primei sincronizări” cu modelul literar şi epistemologic balzacian: *Elvira sau amorul făr de sfârşit*, 1845, „o istorie de iubire şi de adulter cu sfârşit tragic, ca şi *Elena* lui Bolintineanu” [p. 290]; *Omul muntelui*, 1858, semnat Doamna L., dar scris de V. Alexandrescu-Urechilă şi Marie Bucher, „este aici stilul analitic al viitorului nostru roman psihologic” [p. 290]; *Misterele din Bucureşti*, de I.M. Bujoreanu, 1862-1863, „cel dintâi roman cu titlu împrumutat de la francezi” [p. 293], „începând narațiunea lui ca Sue-Balzac” [p. 294], în prefața căruia se menționează: „Expunerea acestor subiecte în cadrul cel desfătător al unui romanț, **dupe maniera romanțurilor moderni**[1] […] iaca forma ce s-a crezut de cuviință a se da acestei opere” [p. 294]; *Hoții şi hangiul* de Al. Pelimon, 1853, „Taverna lui o copiază întocmai pe cea a *Misterelor Parisului*” [p. 295]; *Ciocoii vechi şi noi* de N. Filimon, 1860, care este „şansa lui Filimon de a fi zugrăvit tipul social cel mai caracteristic şi obsedant atunci şi mai târziu”[p. 296]. Elementele specific balzaciene nu sunt trecute cu vederea: „Noul portret îmbină detalierea vestimentară, scumpă memoraliştilor de odinioară şi indicația fizionomică la modă în tot romanul de după Balzac” [p. 297], cu „structura de incipit balzaciană” [p. 297], deşi sunt evidențiate şi unele momente împrumutate original: „Noutatea la Filimon provine din stilul romanului popular şi constă în dublarea observației social-morale de către aprecieri subiective ale faptelor” [p. 297]; *Un boem român* de P.Ghica, 1860, „urmând pe Murger şi tributar încă procedeelor romanului popular” [p. 299]; *La gura sobei*, anonim, descoperit de D. Bălăeț, „primul nostru metaroman şi totodată primul nostru roman parodic” [p. 301], deşi „la început parodiază pe Balzac” [p.302]; *Don Juanii de Bucureşti* (neterminat, 1861-1862), atribuit lui R. Ionescu pentru care „Balzac este în mod cert modelul (dar nu acela degradat prin E. Sue, ci autorul *Comediei umane* receptat la sursă)”[p. 304] ş.a.

Ceea ce impune o observație categorică e faptul că „marele model subconştient”, care este la început (avem în vedere anii patruzeci ai secolului al XIX-lea) contestat şi considerat „o manie primejdioasă” care „ucide spiritul național”, devine aproximativ peste un secol nu numai un model literar demn de urmat, ci un fel inconfundabil românesc de a fi şi de a scrie roman sau, şi mai mult, singura posibilitate firească de roman („obiectiv”), autorul conceptului fiind reputatul critic şi istoric literar G. Călinescu, care opunea evident metoda introspectivă abordată de C. Petrescu celei „obiective” ca „tip firesc de roman românesc”: „Popor nou şi sănătos, care de-abia acum începem să percepem viața, nu ne putem impune, fără riscuri, să simțim cu o mâna încă bătătorită de sapă fiorurile epidermei mişcate pe sidef. Noi vom putea fi tolstoieni, balzacieni, adică scriitori preocupați de sensul lumii şi de forma exterioară a omenirii, şi nu vom fi încă în stare de introspecție până ce nu vom cânta bucuria de a trăi şi a cunoaşte. Tipul firesc de roman românesc este deocamdată acela obiectiv” [4, 48-49]. Or, Balzac devine, în mai puțin de un secol, nu numai o influență literară, ci o

[1] În accepția noastră, această frază constituie sloganul secolului al XIX-lea în ce privește scrierea romanului autohton.

modalitate de a concepe lumea pentru publicului lector (de romane) din spațiul românesc, totodată fiind şi una dintre modalitățile favorite de creație artistică. Ceea ce era contestat de romanticii paşoptişti, devine, în perioada interbelică, „modelul firesc”, devine tradiția, care firesc, potrivit unor legi interne ale dezvoltării artelor, îşi are şi ea contestările ei.

G. Călinescu, prin abordarea modelului artistic balzacian, devine ținta atacurilor moderne anti-tradiționaliste, iar rezistența nu e posibilă decât prin aprobarea şi raportarea la convențiile epocii. Or, G. Călinescu mai rămâne un exponent al „primei sincronizări” şi de aceea îl are ca adversar de principii estetice pe E. Lovinescu, cel care a teoretizat conceptul de „sincronizare” şi a deschis posibilități noi de realizare artistică în literatura română prin re-modelarea experiențelor artistice europene în limitele sensibilității creatoare locale, ceea ce am numit, convențional, „**a doua sincronizare”.**

În prefață la *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937* E. Lovinescu sumează rezultatele unor intenții educativ-culturale, manifestate pe parcursul a peste trei decenii. Stimulentul „luptei” sale se datorează, pe de o parte, „indiferenței” publicului şi, pe de altă parte, „necesității sociologice” de „sincronizare a gustului estetic”. Astfel, criticul menționează că „plecând de la intenția sincronizării gustului estetic al tinerimii cu adevăratul stadiu de evoluție al literaturii noastre contemporane” [1, p.7] în prezentul volum este condensată „experiența a 30 de ani **de luptă** pentru îndrumarea gustului literar în sensul evoluției fireşti a literaturii române” [1, p.7]. Lovinescu îşi explică intenția şi metodologia sa prin aceea că „educația estetică a publicului a rămas mult îndărăt”, iar lectura de „literatură **bună** întâmpină rezistența sau indiferența lui” [1, p. 8]. Motivația publicului este şi o dominantă pentru geneza romanului românesc, aşa cum argumentează şi A. Cosma: „…teoretic, aspectele pe care le implică procesul genezei romanului românesc ar putea fi reduse la cele trei fundamentale: formarea publicului, geneza textului, apariția autorului” [5, p. 15] sau volumul lui N. Manolescu *Arca lui Noe*, pus sub semnul unui motto inspirat din monografia Cititorul de romane de A. Thibaudet, care afirmă că: „Două feluri de public au dat cele două ordine ale romanului, ordinea masculină şi ordinea feminină, doricul şi ionicul său”

Astfel, E. Lovinescu ajunge involuntar (ori intenționat) să dea o replică deschisă concepției lui M. Kogălniceanu, de data acesta mai matură esteticeşte şi mai liberală, deschisă spre creativitate şi spre profunzimea spiritului, apropiindu-se metodologic şi teoretic de conținutul tipului semantico-sintactic al lui I. Lotman. Metoda lui E. Lovinescu este axată pe premiza europeană a civilizației româneşti în dezvoltare: „procesul civilizației noastre, ca şi al tuturor statelor intrat brusc în contact cu Apusul, în solidarismul unei vieți cu mult mai înaintate, nu s-a făcut evolutiv, ci dintr-o necesitate sociologică, revoluționar”, astfel că „civilizația noastră actuală s-a format prin importație integrală, fără refacerea treptelor de evoluție ale civilizației popoarelor dezvoltate pe cale de creştere organică” [1, p.

52-53]. Dacă pentru M. Kogălniceanu imitația e o „manie primejdioasă”, pentru E. Lovinescu ea vine ca o soluție de ființare a unei literaturi noi: „Se poate spune că la popoarele tinere **imitația** este prima formă a originalității” [1, p. 53], apoi se explică, răspunzându-i indirect principiului lui M. Kogălniceanu: „Nimeni nu recomandă, firește, principal, imitația; prin interdependența materială şi morală a vieții moderne ea există însă ca un fenomen incontestabil” [1, p. 53]. Acelaşi critic merge mai departe considerând chiar că rolul imitației este unul de bază pentru asigurarea progresului cultural, fiind vorba desigur de imitația creativă, inter-relațională, stimulatoare: „Dacă ar rămâne sub forma ei brută, imitația nu ar fi un element de progres; progresul începe de la adaptarea ei la unitatea temperamentală a rasei, care o absoarbe şi o redă apoi sub o formă nouă cu caractere specifice”, ceea ce îi asigură şi caracterul original, nu categoric nou, deoarece: „originalitatea oricărei civilizații stă mai mult în capacitatea de adaptare şi prelucrare, decât în elaborație proprie – şi aceasta mai ales la popoarele tinere” [1, p. 53]. Trebuie remarcat faptul că întreg conținutul tezei de față este axat pe acest principiu al analizei romanului românesc din perspectiva capacității sale de „adaptare şi prelucrare” a unor modele europene cu scopul de a-şi confirma originalitatea şi totodată europenitatea. Nu am selectat pentru analiză romane sterile şi pastişe oarbe care nu au dat nimic în plan estetic. Or, re-modelarea semantică a conținutului romanesc autohton în raport cu modelul narativ proustian este ceea ce îi conferă romanului românesc şansa de a supraviețui în condițiile secolului vitezei şi a modernismului cultural european.

Astfel, pus între două „**lupte**”, la o distanță de aproape un secol („vom prigoni cât vom putea” amenință M. Kogălniceanu la 1840 şi cei „30 ani de luptă” consemnați de E. Lovinescu în 1934), conceptul de „imitație” rămâne încă unul problematic, fiind tratat în dependență de vectorul informațional dominant al unei sau altei epoci, adică respins sau readus în practica literar-artistică. Ceea ce reuşeşte E. Lovinescu să câştige, în plan estetic, este libertatea creatorului față de alegerea unui model epistemologic de vizionare a lumii. Mai mult, recomandarea unui model european de scriere şi receptare prin teoretizarea conceptului de „sincronizare”, pune în prim-plan anumite valorificări ale simțului european de gândire în spațiul cultural românesc. Altfel spus, E. Lovinescu pune problema renunțării, într-o măsură, la discursul conotativ balcanic şi orientarea spre discursul denotativ, de sorginte europeană, adică logic, rațional, cu experiența acumulată odată cu rezultatele ştiințifice ale Renaşterii şi ale Iluminismului raționalist.

Pornind de aici, considerăm că romanul românesc din perioada interbelică reuşeşte să se sincronizeze cu romanul european, găsind identice aceleaşi repere epistemologice trăirii specifice spațiului cultural european, trecând peste complexele mai vechi de imitare şi găsindu-şi un mijloc propriu de a fi original. Desigur că anumite caracteristici ale modelului balcanic sau autohton se păstrează, ele completând modelul european, sau accentuându-se în

diferite circumstanțe. De exemplu, romanul istoric, în formularea pe care o face M. Kogălniceanu, este o soluție de rezistență intelectuală atunci, când e necesară sustragerea de la doctrina politicii oficiale din ex-RSSM (deceniile 5-8, secolul al XX-lea), în favoarea documentului şi a conotației acestuia. În acest sens, M. Cimpoi constată: „O bună stratagemă prin care scriitorii basarabeni s-au sustras doctrinarismului realist-socialist, a fost documentarul.[…] Re-aducerea documentului istoric în literatură a avut câteva rațiuni distincte: redarea prezentului, a dimensiunii temporale genetice de care îl absolvea ideologia oficială – trecutul; conştientizarea identității naționale, a apartenenței la istoria comună a românilor, cultivarea documentului ca o contrapunere strategică ficțiunii artistice convenționalizate, subminatoare şi poleitoare a adevărului şi prezentarea în roz a realității" [7, p. 212-213].

Efectele ambelor variante de sincronizare au dus la modernizarea vieții sociale şi a scrisului în spațiul cultural românesc, indiferent de situația geopolitică şi transformările suferite de harta politică din perioada interbelică şi postbelică (i.e. după 1944 România devine un stat socialist, iar Moldova o parte componentă a ex-URSS). Cu toate acestea modernitatea romanului românesc continuă să se afirme fie ca o continuare a procesului modernizator cultural interbelic, fie ca o „reacție contrară", impusă de regimul politic sovietic cu consecințele marcante ale „terorii istoriei" (M. Eliade). Înstrăinarea de spiritualitatea românească în Moldova, impusă de regimul politic sovietic, a frânat considerabil progresul realizărilor interbelice, de aceea „sincronizarea", în sensul lovinescian capătă, în asemenea condiții, dimensiuni minime. Oricum, rezultatele atinse de romanul modern interbelic, reuşind deja să imprime o structură mentală la nivelul imaginarului artistic, continuă să fie prezente ca un referent de bază pentru ascensiunea continuă a romanului, inclusiv pentru noile tendințe literar-artistice, dezvoltate „pe cont propriu" sau în baza lecturilor permise în limba oficială a ex-URSS. Noua mişcare literară şi culturală, care a şi contribuit mult la căderea comunismului în Europa, numită „postmodernism", re-dimensionează alte posibilități ale imaginarului artistic, limitele căruia variază de la tradiția folclorică până la cele mai impertinente expresii avangardiste, având ca sursă teoretică de bază o serie de studii culturologice, antropologice, sociale, politice, filozofice şi literare, semnate de exegeți occidentali ca R. Barthes, G. Genette, J. Derrida ş.a., fiind asimilate productiv de culturile post-imperialiste în anii 70-80 ai sec. al XX-lea. Teoretic, ar fi trebuit să menționăm o a treia „tendință" de „sincronizare", care se mai află în derulare şi care firesc este modelatoarea noilor formule de percepere a realității înconjurătoare, de data aceasta la nivel mult mai larg, global, înțeleasă din perspectiva culturologică locală. Or, „sincronizarea" este tocmai sloganul european ce susține unitatea prin varietate. Întrucât problema în cauză vizează mai puțin obiectivul tezei noastre, rămânem la stricta considerațiune a dublei „sincronizări", ca proces istoric deja încheiat.

Criticul A. Burlacu face o observație pertinentă în ceea ce priveşte autorul de roman basarabean (Sulacov, Robot, Donici) ce se raportează la cuceririle romanului românesc interbelic, într-un proces identic de „sincronizare” în limitele aceluiaşi spațiu cultural românesc, fenomen cu prezențe continue şi în contemporaneitatea noastră (de după 1989), menționând că pentru acesta „problema sincronizării, foarte stringentă şi astăzi, implică imanent autohtonizarea creatoare a modelelor literare, asimilarea experienței artistice a marilor înaintaşi, însuşirea tehnicilor şi strategiilor narative, a principiilor construcției epice. Disputa dintre tradiționalişti şi moderni e reductibilă, în ultimă instanță, la dialogul textelor. Anume fenomenul intertextualității este acela care salvează uneori prozele basarabene fascinate de modelele I. Creangă, M. Sadoveanu, L. Rebreanu, C. Petrescu, prin care sunt acreditate modelele Tolstoi, Balzac, Zola, Proust, Dostoevski ş.a.” [8, p. 207-208]. Astfel, se impune un dublu aspect al problemei: pe lângă modele literare europene împrumutate în vederea „sincronizării cu spiritul veacului”, noile realizări artistice locale devin ele însele un fel de modele pentru alți scriitori. De ex., A. Burlacu identifică în proza unor asemenea autori ca I. Sulacov sau A. Robot modelul literar camilpetrescian, realizat potrivit concepției desprinse din studiul său *Noua structură şi opera lui Marcel Proust.* Or, la rândul său, din punctul nostru de vedere, C. Petrescu are deja ca model literar şi epistemologic romanul lui Proust, nu numai din cauza că autorul însuşi o recunoaşte, ci şi din considerentele unui marcaj artistic sesizat la lectura sincronă a romanelor celor doi, prin intermediul unor tehnici narative, preferințe pentru surse filozofice comune, temperamente asemănătoare ale personajelor etc. Evident este faptul că uneori modelele europene au fost mediatizate de către scriitori influenți din literatura noastră, ceea ce a răspândit şi mai mult europenizarea ei. Considerăm cazul de mai sus o problemă soluționabilă în această privință. Dominanta culturală şi literară rămâne însă mişcarea modernă cu realizări fecunde în diferite domenii de activitate şi creativitate umană, inclusiv în sfera romanului, domeniu care ne interesează.

În termeni ai istoriei literare, momentul de debut al romanului românesc modern datează o dată cu apariția în 1920 a romanului *Ion* de L. Rebreanu, roman social, potrivit tipologiei noastre, apogeul creativ pentru viața literară fiind anul 1933, cel mai productiv în ceea ce priveşte realizările romaneşti (între care amintim: M. Eliade *Maitreyi*, G. Ibrăileanu *Adela*, Gib. I. Mihăiescu *Rusoaica*, C. Petrescu *Patul lui Procust*, H. Papadat-Bengescu *Drumul ascuns*, M. Sadoveanu *Creanga de aur* ş.a.), atunci când se poate vorbi despre o sincronizare a romanului românesc cu valorile literare moderne europene de tip francez (M. Proust, A. Camus), englez (J. Joyce) sau german-austriac (F. Kafka) ş.a. Modernismul literar românesc nu se încheie odată cu perioada interbelică, el continuând să domine piața literară încă vreo treizeci de ani. De aceea, considerăm împreună cu I.B. Lefter că era modernă se încheie la sfârşitul anilor ’70, începutul anilor ’80 ai secolului trecut, când apare o nouă re-dimensionare a scriiturii marcată de textualism: „Harta romanului românesc din

anii ’60-’80 înfățișează, din nou o mare diversitate de formule narative. Din acest punct de vedere, situația din epoca interbelică se repetă. Ca şi atunci, literatura autohtonă are din nou de recuperat un decalaj. Unul care nu trebuie echivalat numai cu întinderea efectivă a perioadei „realismului socialist”. Bilanțul ei nu se reduce la o retardare de circa un deceniu şi jumătate: un întreg metabolism intelectual şi creativ fusese bulversat. După o asemenea „calamitate” istorică, firele evoluției nu mai pot fi înnodate pur şi simplu. O dată „paranteza” proletcultistă închisă, artele locale nu pot face imediat un pas mai departe, ca şi când nimic nu s-ar fi întâmplat, nu pot trece de la modernismul antebelic la postmodernismul care ar fi trebuit să urmeze. Țesuturile sfâşiate ale unei culturi naționale se refac greu şi operația presupune întoarceri la faze anterioare, reluări ale unor experiențe deja consumate, reconstituiri ale unor etape cândva clasate. Într-un fel totul trebuie luat de la capăt” [9, p. 27]. În acest sens, scriitori ca M. Preda, A. Buzura sau N. Breban sunt romancieri moderni (chiar şi N. Stănescu este un mare poet modern).

Raportarea la modelele europene ar fi deci un argument de bază pentru aprecierea caracterului modern al unor romane celebre din literatura română. Astfel, dacă identificăm anumite elemente similare în ceea ce priveşte lumile stimulate de textul romanului lui M. Proust şi cele ale lui C. Petrescu, A. Holban ş.a., vom deduce că acestea sunt moderne ca şi „modelul” lor francez, indiferent dacă au fost scrise în perioada inter- sau postbelică. De exemplu, *Cel mai iubit dintre pământeni* de M. Preda, *Singur în fața dragostei* de A. Busuioc ş.a.), sunt romane moderne, deoarece respectă convențiile modernismului. De asemenea, *Povestea cu cocoşul roşu* (1966) de V. Vasilache este un roman ce respectă convențiile modernismului şi, atât timp cât poate fi raportat la romanul *Ulise* de J. Joyce sau la modalitatea discursivă a acestuia (stil indirect liber, fluxul conştiinței ş.a.), încercările unor critici de a clasifica romanul sus-numit drept unul postmodernist, nu conving întru totul.

În acelaşi timp, numai identificarea anumitor influențe din două sau mai multe literaturi sau romane, se pare a fi un argument prea slab, deoarece în mai toate epocile literare (Postmodernismul explorează la maximum intertextualismul) se pot găsi „urme” ale scrierilor anterioare, ceea ce demonstrează o dialectică estetică firească, fără anumite legi de dezvoltare. De aceea, nu putem învinui pe cel care împrumută o anumită formulă sau pe cel de la care s-a împrumutat, coincidența putând fi motivată prin coincidență temperamentală, convenții ale timpului şi locului etc. Amintim şi existența unor motive flotante în şi din diferite literaturi care asigură dinamica procesului literar, mai ales că autorul, ca instanță discursivă, „a murit” (Vezi: R. Barthes. *Moartea autorului*, 1965), textul încifrând un mesaj ce se poate decodifica numai de către cititor, care, la rândul său, îl poate valorifica drept element constructiv pentru alt(e) text(e) investit(e) cu sensuri noi, în dependență de contextul receptării.

Ceea ce se impune la acest paragraf ține de un fapt cultural indispensabil, specific mai ales „popoarelor tinere”, cum menționează G. Călinescu, dar nu numai. E vorba şi de „transducția literară”, un concept care presupune singura soluție de „supraviețuire a textelor literare”, aşa cum observă şi teoreticianul L. Doležel: „Pentru a supraviețui, textelor literare le e necesară transmiterea permanentă: textele literare există în calitate de obiecte estetice numai atâta vreme cât sunt prelucrate activ prin circulație” acest proces numindu-se „transducție literară” [10, p. 166]. Una din condițiile necesare transducției literare se află ascunsă în proprietatea pe care textele literare o au în comun cu orice „mesaje” scrise: succesiunea Emițător-Mesaj-Receptor, scindată în două segmente aproape autonome, din cauza distanțării nelimitate în timp (istorie) şi spațiu sau cultură dintre autor şi receptorii săi actuali sau potențiali, mai întâi în Emițător-Mesaj, apoi Mesaj-Receptor. Prin urmare, „prelucrarea textelor literare este mai mult decât o „decodificare”, ea este o reprelucrare activă a unui „mesaj” asupra căruia sursa de emitere nu mai are nici un control” [10, p. 166]. L. Dolezel clasează transducția literară în poetica semiotică şi îi atribuie două aspecte: 1) opera literară ce traversează în repetate rânduri etapele de transmitere, receptare, stocare, recuperare, reprelucrare etc. nu este un „monument” împietrit, ci un obiect semiotic „viu”. Într-o rețea de transducție complexă şi într-o succesiune nelimitată de receptori activi, potențele sale formale, semiotice şi estetice sunt actualizate şi redescoperite. Opoziția dintre structura sincronică a operei şi existența ei diacronică [...] e neutralizată; 2) de la începuturile sale, teoria transducției literare a fost concepută ca o prelungire naturală a poeticii structurale, menite să asigure dinamica procesului literar [10, p. 167-168]. În acest sens, conceptul de sincronizare, în afara faptului că e un proces natural, devine şi o selecție a unor autori de modele literare „la modă”, care corespund ultimelor realizări ştiințifice şi culturale, ce urmează a fi ulterior verificate.

Totuşi, prin raportarea la literatura occidentală, cea română parcurge repede etapele fireşti ale devenirii sale şi se afirmă ca una modernă. De aceea, dubla sincronizare nu este numai un moft al timpului, ea este un proces perpetuu, în desfăşurare continuă, ceea ce asigură europenizarea unui spațiu balcanic cu tradiții milenare de existență culturală. Nu dorim să impunem o idee care se conturează tot mai evident, o expunem aici numai pentru a avea posibilitatea ulterioară de verificare: sincronizarea cu valorile europene este efectul „complexului balcanic” al spiritului românesc. Or, atât timp cât suntem balcanici, nu putem fi în acelaşi timp şi europeni occidentali, de aceea şirul „sincronizărilor” continuă.

Privit din perspectiva sincronizărilor, romanul românesc îşi poate trasa o evoluție diacronică în sensul tipologiei noaste. Europenizarea romanului românesc este sinonimă cu modernizarea lui şi cu renunțarea la tradițiile balcanice şi discursul conotativ în favoarea unui discurs cuprins în limitele raționalului şi al prezentului imediat, deşi, în ultima vreme, se întâlnesc cazuri în care naratorul ajunge prin scriitură la propria substanță ființială şi

descoperă că este un tip balcanic, cum se întâmplă în romanul *Orbitor* de M. Cărtărescu ş.a. De aceea, aceste romane sunt deschid posibilități noi de afirmare, combinând personalul cu alegoricul.

Perioada / Tip de roman	.... -1705-.....	1840-1860	1920-1940	1966-1988	2000
Alegoric	XXXXXXX	xxxxx	xxxxx	xxxxxxxxxxxx	
Istoric	XXXXXXXX	xxxxx			
Social	XXXXXXX	XXXxxx			
Personal	XXXX	XXXXXXX			

Tabelul 6. Evoluția romanului românesc. X – perioada de afirmare şi „dominație”, **x** – reveniri şi variații.

Constatăm, cu siguranță că romanul alegoric şi cel istoric nu intră în sfera „sincronizării” lovinesciene, de aceea ele rămân faza inițială de dezvoltare a romanului, cu excepția că alegoricul este o referință continuă, deschisă spre diverse tipuri de combinări noi. Romanul social este următoarea fază, care este mai întâi elogiată la nivel critic şi artistic, servind apoi ca variantă ce urmează a fi depăşită din considerentele tradiționaliste, pe fundalul căreia se afirma deja romanul personal, ca realizare supremă a romanescului artistic. Fără a face delimitări temporale stricte şi ținând cont că toate formele de roman s-au dezvoltat /se dezvoltă paralel una de alta, **tabelul 6** prezintă o evoluție a romanului românesc, realizată în conformitate cu „moda” estetică a timpului.

§3. Reperele modernismului romanesc

Unul dintre cele mai importante concepte moderne identificabile în romanul secolului trecut este teoretizarea procesului de creație (în cazul nostru: de scriere), manifestat prin aceea că scriitorul modern, în ipostaza sa de narator-scriptor al evenimentelor relatate, se opreşte în travaliul său, la un moment dat, şi se întreabă: „Cum se întâmplă că eu scriu?”. De aici, în şi prin toată creația literar-artistică modernă, se caută răspuns la această întrebare, în pluritatea sensurilor pe care le poate genera. Poetul, romancierul, sculptorul, pictorul, muzicianul – toți îşi întorc privirea asupra actului creator şi încearcă dezlegarea enigmei. Ar fi o întâmplare fericită ca doi creatori de artă să aibă în aceleaşi condiții aceleaşi rezultate. Realizarea artistică însă se desfăşoară, diferit de la artist la artist, fiecare creându-şi *arta poetică* potrivit convingerilor şi abilităților sale, încercând totodată să dea un răspuns cât mai explicit asupra problemei misterului artei, acesta rămânând de fiecare dată dubios, confuz, enigmatic.

Printre multiplele teoretizări ale modernismului, una, care se impune atenției, este cea formulată de A. Marino, încă în 1969, care porneşte de la problemele creației artistice şi schimbările de ordin valoric ale acesteia: „În domeniul **creației**, mutația fundamentală constă în intelectualizarea progresivă a procesului artistic (am putea spune, „actul artistic de

facere” în sensul *energetic* humboldtian – n.n. P.M.), devenit problemă, experiment, proiect, activitate în sine, nu o dată improvizație, spontaneitate pură, chiar eşec” [11, p. 59]. De aici, constatarea că un creator modern este „reflexiv, lucid şi critic, cu sine însuşi, cu arta sa, supusă unei meditații permanente. Elaborarea artistică se intelectualizează. Obiectivele devin precise, teoretizate”, dat fiind şi faptul că „orice creație pune o problemă de construcție, care tinde să se transforme în propria sa teorie, într-o preocupare autonomă [...]. A devenit aproape un ritual în literatura modernă occidentală ca autorii să filozofeze pe marginea operei lor, să transforme creația într-o eseistică şi analiză a creației, o reflexie asupra scriiturii şi limbajului, într-un obiect de „studiu” şi „critică”. Textul constituie doar un pretext, un camuflaj. Subtextul devine esențial şi el constă în explorarea posibilităților creației, a sensurilor şi direcțiilor sale eventuale, nu a soluției unice, definitiv cristalizate. „Finisarea” încetează a mai fi o preocupare” [11, p. 59-60], afirmă exegetul român, care pune în termeni locali, din perspectivă hermeneutică, problema „deschiderii operei pentru o varietate de interpretări”, cunoscută în formularea exegetului italian U. Eco.

„Deschiderea operei” moderne este pusă de majoritatea specialiştilor sub semnul unui „proiect în constituirea sa”, proiect care nu-şi atinge rezultatul, decât în măsura în care însuşi procesul facerii poate fi considerat drept „rezultat” posibil: „Concepția modernă devine pur operațională, etern deschisă. Nu mai interesează rezultatul, ci doar mişcarea spre el; nu produsul, ci numai posibilitatea şi proiectul acestui produs; nu finalizarea, ci simpla tensiune a creației.[...] Căutarea de sine a operei moderne se înscrie într-o durată, într-un proces al devenirii artistice, desfăşurată, latentă ori abolită. Creația primeşte o dimensiune temporală, fapt care subminează din interior procesul de cristalizare, de fixare, de organizare definitivă, într-o formă stabilă. De unde, o adevărată invazie a informativului, a increatului, tradusă prin cultul operei neîncheiate, nelimitate, neorganizate, „deschise”, printr-un refuz al formei” [11, p. 60-61], precizează exegetul. A. Marino defineşte întreaga mişcare novatoare literară din perioada interbelică prin prisma unui singur curent cultural: „Modernismul – produs al duratei, al devenirii istorice – implică în mod organic refuzul, contestația, antiteza trecutului. El introduce în istoria spiritului şi a literaturii discontinuitatea, schimbarea, «deosebirea»” [11, p. 101], acesta constituind, în primul rând, reacția categorică la adresa tradiției şi a valorilor depăşite axiologic.

În aceleaşi nuanțe poate fi descris şi artistul, producător şi produs al artei moderne, scriitor şi scriptor, înțelegându-şi rosturile existențiale prin intermediul artei scripturale, prin scriitura ce constituie o condiție de supraviețuire în fața neantului. Scriitorul modern este „cel care, pornit în căutarea acelui adevăr ce se află ascuns în raporturile fiecărei conştiințe cu lumea, îşi dezvăluie sieşi, dar şi celorlalți, căutarea şi cunoaşterea având loc, în cazul lui Proust, **în şi prin scriitură**, devenită experiență vitală, mod de existență şi destin, ca şi pentru Rimbaud, Mallarmé sau alți mari poeți moderni”[12, p. 103], menționează I.

Mavrodin, care pune întreaga creație modernă sub semnul unui hazard al creației, tocmai din cauza că în arta modernă nu mai există (ea fiind respinsă cu perseverență) acea logică şi ordine clasică (realist-naturalistă) a secolului al XIX-lea. Totuşi cercetătoarea identifică un scop al artistului modern, anume cel de a „învinge" rațional hazardul emotiv: „Visul din totdeauna al tuturor artiştilor, inconştient sau conştient într-o mai mare sau mai mică măsură, a fost şi este, acela de a găsi „legile" prin care să suscite şi, de asemenea, să controleze, hazardul creației. A provoca hazardul, a-l folosi şi, prin chiar aceasta, a-l învinge („*le hasard vaincu mot par mot*" este definiția dată de Mallarmé poeziei): **iată marele scop**, ce şi-a particularizat de fiecare dată soluțiile, în funcție de fiecare individualitate artistică" [12, p. 32]. De aici şi conceptul de „facere" artistică, manifestat în planul romanului prin însăşi scriitura lui. Or, scriitorul-scriptor (a nu se confunda aici sensul termenului „scriitor", ceea ce presupune talent, cu cel de „scriptor", ce presupune munca scripturală, termeni identici cu ceea ce T. Arghezi numea „slova de foc" şi „slova făurită"; „împerecherea" lor constituie exact ceea ce înțelegem prin „scriitorul-scriptor"), ipostaziat în propria ficționalitate naratorială, se surprinde în actul creației, în „fabricarea" textului său, într-o fază neutră, impersonală, atunci când se poate detaşa de sine şi se poate transcrie în propriul său text, materializată artistic prin fraze de tipul: „Cum să fac să-mi răstorn sufletul pe această hârtie?" [13, p. 117], aşa cum se întreabă naratorul Sandu din romanul *Jocurile Daniei* (publicat în 1972) de A. Holban sau Victor Petrini în romanul *Cel mai iubit dintre pământeni* (1980) de M. Preda: „Scriind, simt că trăiesc şi într-adevăr gândul morții inevitabile îşi diminuează puterea de a-mi îngrozi conştiința, care îmi şoptește: mii de oameni mor pe pământ chiar în aceste clipe, oameni umili, dar şi oameni mari; nu se poate spune că n-ai trăit din plin treizeci şi cinci de ani, alții au murit mult mai tineri, nu trebuie să accepți să trăieşti oricum..." [14, p. 8]. Şirul exemplelor poate continua.

Ceea ce contează expres este faptul că, prin aceste convenții noi de scriere, se creează o opoziție tot mai îngroşată dintre romanul modern şi cel tradițional, arcul balanței dând prioritate celui dintâi, posibil, din considerentele unei „deschideri" fără limite a procesului gnoseologic şi artistic, subiectul aflându-se într-o permanentă căutare de sine, în intenția sa de descifrare a enigmelor vieții şi ale artei.

Opoziția este remarcată de majoritatea cercetătorilor prin faptul că „romanului tradițional, artificial, „pus în scenă" de un romancier omniscient (a se remarca faptul că autorul citat nu face încă distincția dintre „romancier" şi „narator", de aceea vom înțelege aici: un narator omniscient –n.n. P.M.), cuviincios, gata să se mândrească în fața cititorului, povestirii acesteia magistrale i se va opune, fără a predomina totuşi un alt roman a cărui optică e diferită: romanul care nu mai e o lecție completă, ci o enigmă" [15, p. 126], aşa cum explică R.-M. Albérès. Un exemplu ilustrativ, în acest sens, este cazul lui Proust, un scriitor pentru care enigmaticul rămâne condiția de bază a artei sale: „...*la Proust, chiar*

dacă oamenii constituie subiecte de analiză, aceasta nu poate constitui un adevăr obiectiv şi exhaustiv, ci doar o încercare disperată, infinită, niciodată terminată, de cufundare în această realitate impenetrabilă, care este realitatea umană. Analiza proustiană nu e un tablou cu contururi definitive. E o amețeală. Arta lui Proust ne face să înțelegem că niciodată încercarea de a cunoaşte un om nu poate lua sfârşit" [15, p. 128]. Acestei idei îi subscrisese mai devreme şi cercetătorul M. Claude-Edmonde (în a sa *Histoire du roman français*. –Paris: Ed. du Seuil, 1950, p. 186), citat de Albérès, care menționează că: „*Majoritatea personajelor rămân enigmatice în esența lor [...]. Nu progresăm în cunoaşterea Albertinei ori a domnului de Charlus pe măsură ce se desfăşoară povestirea; dimpotrivă s-ar zice că personalitatea lor devine şi mai deconcentrată; caleidosopul se învârteşte şi mai totdeauna vin să se adaoge noi aparențe, irecognoscibile cu cele pe care le cunoaştem. Psihologia clasică e transformată în enigmă amețitoare, universul romanesc – într-o lume relativistă şi discontinuă*" [15, p. 128-129]. Într-o accepție paralelă, dar cu acelaşi obiectiv, vorbeşte şi cercetătoarea parisiană A. Henry, care, în articolul său *Aspecte ale modernității lui Proust*, menționează: „Pentru a descrie proiectul cărții sale, Proust nu utilizează decât termeni ca „filozofia mea", „teoria mea despre cunoaştere şi despre memorie" [...]. Poziția proustiană implică evident această convingere centrală: actul artistic începe cu o privire, nu cu un proiect constructiv sau cu voință vizionară ce tentează să rivalizeze cu lumea exterioară. [...] Aşadar numai artistul poate crea această imagine despre sine însuşi care nu-i poate oferi nici imposibila regresare reflexivă, nici sterila reprezentare intelectuală. Această privire spre exterior este de fapt descoperirea de sine („*Ce regard tourné vers l'exterieur est en fait découvert de soi*"). Nu trebuie decât să-i găseşti un echivalent în limbajul artistic: „*Rolul şi datoria unui scriitor sunt acelea ale unui traducător*". Opera sa este o suită de Romane ale Inconştientului („*un suite de Romans de l'Inconscient*")" [16, p. 91-92, trad. ns. – P.M.]. Enigmaticul, pe care îl considerăm aici sinonim cu „misterul" blagian, este de fiecare dată studiat dintr-o perspectivă dublă, a demersului asupra lumii şi asupra propriului eu, în actul reflexiv de cunoaştere artistică. De aceea, eul narativ îşi va căuta permanent identitatea pierdută printr-o metodă singură posibilă deocamdată: „în şi prin scriitură", prin a scrie şi a se scrie pe sine, a „răsturna sufletul pe hârtie".

În context, I. Mavrodin în *Prefața* la volumul *Sodoma şi Gomora* de M. Proust, în ipostaza de traducătoare şi comentatoare critică, subliniază un fapt relevant: „Două sunt lucrurile frapante aici: precocitatea temei homosexualității, cu care se identifică însăşi originea, geneza ciclului *În căutarea timpului pierdut*, dar şi – după cum se va vedea mai târziu – continuitatea „facerii" acestuia; una din caracteristicile cele mai tipice este **scriitura proustiană**, în care textul şi metatextul (comentariul asupra textului, altfel spus „funcția critică" pe care acesta o dezvoltă necontenit cu privire la propria-i structură şi funcționare),

practica şi teoria au o existență sincronică şi indisociabilă” [17, p. 7]. Aceeaşi cercetătoare identifică un indiciul de bază al modernității prin termenul „***poietică***”, menționând că „poetica modernă se întemeiază pe o (şi se ipostaziază ca o) **poietică** şi nu poate fi definită şi analizată decât prin referire la un studiu poietic. Scriitorul „modern” (modern, din punctul de vedere al epocii noastre) scrie o altă literatură decât scriitorul „clasic”, tocmai în măsura în care el este spectator al propriului act de creație şi totodată cel ce-l săvârşeşte” [18, p. 16], în timp ce **poietica** devine „ştiința despre activitatea specifică prin care este instaurată opera, despre raportul care îl uneşte pe artist cu opera sa pe cale de a se face, nu cu opera ca „proiect”, nici cu opera ca produs finit, ştiința despre „etapele traseului dintre geneză şi structură”, structura însăşi fiind obiectul de studiu al poieticii” sau „ştiința oricărui tip de activitate umană, adică ştiința al cărei obiect este omul în ipostaza lui de *homo faber*, indiferent de domeniul în care şi-ar săvârşi construcția” [18, p. 18]. În acest sens, marca poieticității (ca expresie modernă) denotă „tocmai structurile poetice puternice pe care le exhibă, arătând nu **ce** spune textul, ci **cum** spune textul, care opacizat astfel, desemnat în materialitatea lui de construcție de limbaj, barând (în mai mare sau mai mică măsură) traversarea către un altceva la care **referă**, se autodesemnează cu insistență: **poieticul, în această ipostază a sa coincide cu poeticul**” [18, p. 46], fapt asupra căruia ne-am concentrat atenția în deosebi.

Această concluzie a cercetătoarei I. Mavrodin cu care încheiem acest capitol, constituie, în mare parte, **axul ideatic al tezei noastre**, ce va fi dezvoltat şi în capitolele următoare. Conceptul presupune abordarea teoretică a câtorva aspecte: raportarea la modernitatea europeană, receptarea unor modele „demne de urmat” în plan critic şi artistic, prin re-modelarea vizionară a romanescului şi lectura romanului modern cu ochiul cititorului de azi (postmodern) cu întregul ansamblu de probleme contemporane, ce determină limitele imaginarului.

_____

NOTE (3):

1. Lovinescu, Eugen. *Istoria literaturii române contemporane*. –Chişinău: Ed. „Litera”, 1998.
2. Kogălniceanu, Mihail. *Scrieri literare, istorice şi sociale*. –Chişinău: Ed. „Litera”, 1997.
3. Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române*. –Bucureşti: Ed. Fundației Culturale Române, 1997.
4. Călinescu, George. *Camil Petrescu, Patul lui Procust*. // *Viața românească*, an. XXV, nr.3, martie, 1933. Apud: Protopopescu, Alexandru. *Romanul psihologic românesc*. –Bucureşti: Ed. „Eminescu”, 1978.
5. Cosma, Anton. *Geneza romanului românesc*. –Bucureşti: Ed. „Eminescu”, 1985.
6. Manolescu, Nicolae. *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*. –Bucureşti: Ed. 100+1 Gramar, 2000.
7. Cimpoi, Mihai. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. *Ed. II-a*. –Chişinău: Ed. „ARC”, 1997.

8. Burlacu, Alexandru. *Literatura română din Basarabia. Anii 20-30*. –Chişinău: Ed. „Tehnica-Info”, 2002.
9. Lefter, Ion Bogdan. *Scurtă istorie a romanului românesc*. –Piteşti: Ed. „Paralela 45”, 2001
10. Doležel, Lubomir. *Poetica occidentală.* –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1998.
11. Marino, Adrian. *Modern, modernism, modernitate*. –Bucureşti: EPLU, 1969.
12. Mavrodin, Irina. *Mâna care scrie. Spre o poetică a hazardului*. *Ed. II-a.* – Bucureşti: Ed. „EST-Samuel Tasted Editeur”, 2002.
13. Holban, Anton. *Romane. Jocurile Daniei*. Vol. 2. –Bucureşti: Ed. „Minerva”, 1982.
14. Preda, Marin. *Cel mai iubit dintre pământeni. Vol. I.* –Bucureşti: Ed. „Marin Preda”, 2000.
15. Albérès, R.-M. *Istoria romanului modern*. –Bucureşti: EPLU, 1968.
16. Henry, Anne. *Aspects de la modernité proustienne // Littérature moderne. Vol. 1. Avant-garde et modernité*. (Patroné: L. J. Austin). –Paris-Geneve: Ed. Champion-Slatkine, 1988.
17. Mavrodin, Irina. *Prefață* la volumul: M. Proust. *Sodoma şi Gomora*. –Bucureşti: Ed.„Univers”, 1995.
18. Mavrodin, Irina. *Poietică şi poetică. Ed. a II-a.* –Craiova: Ed. „Scrisul românesc”, 1998.

CAPITOLUL II. CONSTITUIREA MODELULUI NARATIV PROUSTIAN

§1. Metodologia modelației

Aşa cum anunțam în *Introducere*, modelația romanului modern se datorează, în primul rând, unei prezențe continue în spațiul românesc a romanului proustian (în franceză sau în traducere), iar aceasta presupune depozitarea la nivel de conştient sau subconştient, în imaginarul cititorului, a unor formule stereotip, a unor preferințe (selecții) de modele, care mai târziu sunt re-valorificate în dependență de originalitatea fiecărui autor (anterior fiind şi el un cititor), în parte.

Într-o accepție mai largă, „modelul" este determinat de dublul său conținut: textul 1, care este modelul, şi textul 2, cel care se raportează la textul 1, în baza unui conținut de elemente comune identificabile, procedeu similar cu constituția metaforei sau a „enunțului metaforic". Deşi acesta din urmă are o construcție paradoxală, există o totuşi o explicație definită de P. Ricoeur: „În enunțul metaforic „ceea ce este asemănător" este văzut *în ciuda* diferenței, *în ciuda* contradicției. Asemănarea este atunci categoria logică ce corespunde operației predicative în care „a apropia" întâlneşte rezistența lui „a fi îndepărtat"; altfel spus metafora arată travaliul asemănării, pentru că în enunțul metaforic contradicția literală menține diferența; „ceea ce este acelaşi" şi „ceea ce este diferit" nu sunt doar amestecate, ci rămân opuse. Prin această trăsătură specifică, enigma este reținută în însăşi inima metaforei. În metaforă «ceea ce este acelaşi» operează *în ciuda* a «ceea ce este diferit»" [1, p. 306]. Altfel spus, „Metafora, figură de discurs, prezintă în mod *deschis*, prin mijlocirea unui conflict *dintre* identitate şi diferență, procesul care, în mod *acoperit* generează ariile semantice prin fuzionarea diferențelor în identitate" [1, p. 309]. De aici, ulterioara concluzie cu aplicație metodologică, ce confirmă că: „**a recurge la model înseamnă a interpreta regulile de corespondență în termeni de extindere a limbajului de observație printr-un uzaj metaforic**" [1, p. 373]. Aşadar, modelul (literar) „recunoscut de cititor" este întotdeauna unul structural (în sensul identificării, în plan semantic, a „structurii gramaticale" a fabulei abstractizate, adică un fel de „sens structurat" deschis pentru variații nelimitate), este conceptul, ideea, manifestul, semnificatul introdus în țesătura textului fie procesul „facerii" lui de către autor, fie identificată interpretativ de către cititor.

Modelul păstrează în sine reperele unui invariant ideal deschis spre aplicații şi variații noi (care, în cazul problemei noastre, se conține în convențiile narațiunii (homo)diegetice), asemeni unui „Ur-tip", definit de Goethe şi re-definit de L. Dolezel în termenii unei poetici morfologice: „Ur-tipul este un **model invariant** alcătuit, în termenii căruia structurile organice variabile pot fi diferențiate, comparate, aşezate în raporturi contrastive şi de omologie. Conceptul de structură particulară şi de Ur-tip universal sunt complementare într-o morfologie pe două niveluri ce descrie şi explică corpurile organice

atât în formele lor invariante, cât şi în manifestările lor variabile" [2, p. 63], termenul fiind suprapus metodologiei de analiză naratologică a lui Dibelius, Propp ş.a.

În sens hermeneutic, A. Marino precizează metodologic faptul că: „a construi un astfel de model ține de euristică şi de abordarea hermeneutico-interpretativă. Se procedează, după cum se ştie, printr-o intuiție centrală şi prin identificarea anumitor **invarianți**, urmate de un du-te-vino de lecturi simultane, de inducții-deducții, de analize-sinteze, de epure totalizatoare, de particularizări concrete şi de tipizări, finalizate în scheme. Acestea sunt în raport cu textele epice, echivalentul prescurtat şi în filigran al „povestirii pure", sau – în raport cu textele – al „gramaticii" textului. Se fuzionează, se condensează şi se epurează în interiorul unei scheme, cele mai bune elemente care-i corespund [...]. Pe scurt, modelul este constituit din invarianți grupați în jurul unei constelații stabile. Drept urmare, invariantul poate fi marginal sau secundar în operă sau în categoria din care a fost scos, dar el are totdeauna o semnificație şi o pertinență centrale în interiorul „modelului" în care a fost integrat şi cu ajutorul căruia a fost construit. Toate aceste „modele" elaborate de la ipoteze, de la „arhetipuri" sau de la alte preconcepte devin, la rândul lor, ipoteze şi preconcepte pentru alte construcții de acelaşi tip" [3, p. 144]. Dacă *Introducția* lui Kogălniceanu este un model (teoretic), atunci totalitatea creațiilor romantice din literatura română va trebui să se raporteze la acest manifest. Şi, invers, „recunoaşterea" anumitor elemente comune în textul artistic presupune o raportare la modelul care sugerează acest fapt.

Altfel spus, **„modelul" este o structură imaginară invariantă a unui mesaj** la care aderă o parte sau cea mai mare parte a spiritelor unei epoci literare sau culturale. Apariția unui nou model, *en vogue*, va determina apariția altor curente, şcoli, modalități. În alți termeni, avem aceeaşi problemă a inter-relaționării textelor sau, mai bine zis, a limbajelor. Dacă „modelul" este TEXTUL, atunci textele vor fi cele care au tangență cu EL. Este TEXTUL ROMANTIC şi sunt texte romantice ale unor autori concreți, deşi tocmai aceste texte au făcut posibilă existența TEXTULUI. E acelaşi raport cunoscut între teorie şi practică, general şi particular. În context strict poetic, modelul este o **categorie referențială,** aceasta manifestându-se dublu, adică literal şi semantic (cf.: cap. I, §1). Ne interesează numai acesta din urmă, care presupune o alterare voită, conotativă, a limbajului, având ca rezultat o producție nouă, infinită, de sensuri posibile printr-o suspendare a referinței primare (adică literale): „sarcina interpretării va fi aceea de a desfăşura proiectul unei lumi eliberate, prin suspendare, de referința descriptivă" [1, p. 353]. Este ceea ce P. Ricoeur numeşte „**metafora vie**", termen care depăşeşte definiția aristotelică a metaforei, deoarece „sensul unui enunț metaforic este suscitat de eşecul interpretării literare a enunțului; pentru o interpretare literală, sensul se distruge pe sine. Or, această autodistrugere a sensului condiționează la rându-i prăbuşirea referinței primare. Orice strategie a discursului poetic se hotărăşte în acest punct: ea vizează să obțină abolirea referinței prin autodistrugerea sensului

enunțurilor metaforice, autodistrugere făcută evidentă printr-o interpretare literală imposibilă [...]. Autodistrugerea sensului, sub acțiunea nonpertinenței semantice, este doar reversul unei inovări de sens la nivelul întregului enunț, inovare obținută prin „torsiunea" sensului literal al cuvintelor. Această inovare de sens este **metafora VIE**" [1, p. 354]. Dacă vom înțelege prin „enunț metaforic" o specie literară concretă, de exemplu, romanul românesc, atunci „metafora vie" acționează la nivelul constituirii modelului semantic (narativ) şi al receptării/prelucrării acestuia prin identificarea de către cititorul de romane a unor „locuri comune" manifestate prin reluări, pastişe, parodieri, ironizări ş.a. la diferite nivele semantice, cititorului rămânându-i a recunoaşte textele-sursă, drept referință primară şi de a identifica efectele. Or, completează acelaşi P. Ricoeur: „Sensului metaforic i-ar corespunde o referință metaforică, tot astfel cum sensului literal imposibil îi corespunde o referință literală imposibilă" [1, p. 354], adevăr ce poate fi raportat la dimensiunea conotativă a romanului.

Într-o accepție strictă (care se raportează de fiece dată la definiția metaforei), modelul narativ presupune identificarea de către cititor a unor elemente comune la nivel macro sau micro-cosmic, în plan narativ (nu numai ceea se consideră a fi *retorică* (în sensul lui W. Booth [4]), ci şi la nivel al conținutului semantic), din o serie de romane, dintre care unul este considerat drept sursă sau se menține în conştiința cititorului ca un model substanțial şi retoric. Altfel spus, în înțeles artistic, ar fi ceea ce A. Holban scria în romanul său *O moarte care nu dovedeşte nimic* (1926): „***Mă recitesc. Aşa găsesc identice unele motive cu ale lui Proust, că mi se pare inutilă această povestire, care nu poate fi decât o copie palidă a unui original magistral***" [5, p.53]. Această idee a „originalului magistral" din care derivă „copia palidă" nu este străină nici structuraliştilor francezi, atunci când vorbesc despre fenomenul inter- şi intratextualității.

Un exemplu elocvent, în acest sens, este studiul lui R. Barthes *Plăcerea textului*, unde se menționează: „Citind un text relatat de Stendhal, îl regăsesc pe Proust într-un detaliu minuscul […]. Altundeva, dar în acelaşi chip, în Flaubert, merii normanzi în floare sunt cei pe care îi citesc plecând de la Proust. Savurez regatul formulelor, răsturnarea originilor, dezinvoltura care face să vină textul anterior din textul ulterior. Înțeleg că **opera lui Proust este, cel puțin pentru mine, opera de referință,** mathesis generală, mandala al oricărei cosmogonii literare – aşa cum erau *Scrisorile* dnei de Sévigné pentru bunica naratorului, romanele de cavalerie pentru Don Quijote. Aceasta nu înseamnă nici pe departe că sunt un „specialist" al lui Proust : Proust este ceea ce îmi vine în minte, nu ceea ce chem; nu este o „autoritate", ci pur şi simplu o *amintire circulară.* Şi chiar asta e inter-textul: imposibilitatea de a trăi în afara textului infinit – fie că acest text este din Proust, sau ziarul cotidian, sau ecranul televizorului: cartea face sensul, sensul face viața" [6, p. 56-58]. Considerăm că acelaşi rezultat îl poate exprima şi oricare cititor al romanului românesc, care

anterior l-a citit pe Proust, ceea ce demonstrează universalitatea fenomenului, dar şi preferința pentru anumite stereotipuri dominante în anumite epoci literare.

Din punctul nostru de vedere, recunoaşterea modelului narativ este, acea „amintire circulară” în sensul lui Barthes, fenomen ce direcționează lectura noastră spre o „regulă de corespondență” (Ricoeur) cu alte texte, la nivel de imaginar. Prin cititor ar trebui să înțelegem atât autorul de roman ce îl are ca referent pe Proust, cât şi pe cititorul obişnuit din diferite epoci. În acelaşi timp, suntem de părerea că „amintirea circulară” e posibilă datorită faptului că, la nivel de subconştient, în imaginarul cititorului se suprapun două structuri narative, generatoare de sens, aceste „locuri comune” imprimate în memorie fiind şi cele care permit asocierea, omologarea a două sau mai multe modele literare. De aceea suntem constrânşi să facem o paranteză pentru a vedea cum se construieşte, în general, un model (narativ) din perspectiva receptării estetice.

Exegetul francez de origine lituaniană A. Greimas explică, în lucrarea sa *Semantica structurală* (Paris, 1966, ediție republicată în 1986), etapele „construcției modelului” care „este simplu şi nu poate comporta decât un număr limitat de termeni”, transformarea inventarului de mesaje în structură urmând să satisfacă „procedura reducerii” („la procédure de réduction”) şi „procedura structurării” („la procedure de structuration”) [7, p. 159-171]. În accepția lui A. Greimas, reducerile pot fi **simple** (ca suprimare a redundanței) şi **complexe** (care „caută să reunească într-o singură clasă toate elementele conținutului ale căror raporturi cu izotopia textului pot fi definite în termeni de relații structurale elementare”).

Printre cele simple se disting trei tipuri diferite: 1) reducerea elementelor identice, manifestată prin aceea că „majoritatea ocurențelor ale căror formanți şi conținuturi sunt identice pot fi reduse şi considerate drept o singură unitate de conținut”; 2) reducerea echivalențelor sintactice, ,,manifestată prin faptul că o serie de variații lexicale în diferite expresii sintactice pot fi considerate echivalente din punct de vedere semantic; 3) reducerea echivalențelor sememice („*équivalences sémémiques*”), care „vizează explicarea unui număr suficient de elemente generice comune tuturor ocurențelor, permițând a le reduce la un singur semem” (p. 161). Pe de altă parte, se disting şi câteva tipuri de reduceri complexe, între care: 1) reducerea figurativului („*figuratif*”), manifestată prin identificarea, în urma analizei unei serii de ocurențe posibile, a unui calificativ, astfel „deschizând o paradigmă de variații stilistice în număr indefinit”; 2) („*La réduction hypotaxique et la réduction hyperotaxique*”) reducerea **hipotaxică** (care „trimite efectiv sau poate trimite („*renvoyer*”) la o funcție denominativă, desemnând un algoritm de funcții parțiale”) şi cea **hiperotaxică** (care „subsumează o serie virtual posibilă de funcții parțiale, încasând comportamentele mai detaliate”) [Vezi nota: 8]; 3) reducerea funcțiilor la calificări („*qualifications*”), cu posibilitatea unor confundări din care derivă două probleme: pe de o parte, „dificultatea de

recunoaştere cu siguranţă, în momentul procedurii de normalizare, a sememelor calificative şi de a le distinge de sememele funcţionale" (p. 164). De asemenea, e necesar ca, în momentul procedurii de reducere, „să se ia în calcul sememele funcţionale recunoscute şi înregistrate ca atare şi de a le transfera („verser"), separat sau în calitate de clasă, în inventarul sememelor calificative" (p. 164)[1]; problema fiind solvabilă, la nivel teoretic, prin transformarea funcţiilor în calificări.

Termenul „structurare", în accepţia lui A. Greimas, este rezervat pentru a desemna „procedura de descriere complementară celei de reducere" (p. 167), înţeles în sensul său literal de «*mise en structure*» şi aplicat elementelor de semnificaţie obţinute prin reducere, ceea ce pune în discuţie „statutul diacronic al descrierii, considerat ca procedură". Din acest punct de vedere, „descrierea este deci un praxis metalingvistic, în cursul căruia toate procedurile a căror ansamblu constituie modelul descriptiv sunt simultan prezente şi active. Procedurile de descriere nu sunt, din această perspectivă, decât reguli de funcţionare a structurii care este descrierea, tot astfel cum regulile gramaticale ţin cont de funcţionarea structurii gramaticale" (p. 168). Complementaritatea dintre reducere şi structurare este pusă de A. Greimas în raport cu un alt concept, cel de „omologare" („*homologation*"), care porneşte de la sistemul de relaţii „A vs B / A´ vs B´", unde A şi A´ sunt consideraţi „omolgi", în raport cu B şi B´. Exemplul este dilatat, ajungându-se la următoarea formulă [Vezi şi: nota 9]:

S (*s*) vs non S (non *s*),
S´(*s*) vs non S´ (non *s*),

ceea ce înseamnă că două sememe S şi S´ vor fi considerate omoloage în raport cu non S şi non S´ dacă ele posedă în comun un conţinut semic *s* („un contenu sémique *s*"), adică cel puţin o semă („sème"), care, considerată drept termen pozitiv, este prezentă în acelaşi timp, în forma sa negativă de non *s*, în sememele non S şi non S´. Altfel spus, reducerea de sememe-ocurenţe S şi S´ la un singur semem descriptiv nu este pertinentă decât în cazul în care conţinutul semic identic, care permite această reducere, este prezent egalmente, în forma sa categorică negativă, în inventarul paralel al ocurenţelor non S şi non S´, reductibil, în acelaşi timp, la un alt semem descriptiv, care este omolog în raport cu primul. Aşadar „omologarea subsumează, în consecinţă, deodată reducerea şi structurarea" (p. 169).

Pentru ca să rezumăm, în termenii autorului, întregul proces de „construcţie" a modelului, identificând totodată şi unele momente necesare de funcţionare a procesului, vom sublinia că „ceea ce caracterizează reducerile simple este **identificarea conţinuturilor semice *s* dintr-un inventar de ocurenţe date, astfel ca aceasta să ceară („exige") prezenţa «structurantă»**, adică separabilă („disjoignante"), a termenilor negativi de

[1] De exemplu: calificativul *pescar* presupune funcţia *a pescui*, tot aşa cum *scriitor* presupune funcţia *a scrie*. În cazul enunţului „Tânărul se plimbă pe malul lacului", agentului i se pot atribui atât sememele funcţionale, cât şi ambele sememe calificative, ceea ce va provoca, evident, o confuzie de sens pentru receptor, dacă nu se face o precizare ulterioară (ex.: tânărul e poet sau pescar) menită să clarifice calificativele şi funcţiile în raport cu agentul – n.n. P.M.

categoriile semice cu care se caută a identifica termenii pozitivi. Reducerile complexe implică, mai mult la bază şi comune tuturor ocurenţelor, prezenţa conţinuturilor semice, în general clasematice, a căror echivalenţă nu poate fi stabilită decât graţie relaţiilor **hypotaxice**" (p. 169, subl. ns. – P. M).

Trecând peste metoda, cu destule exigenţe logice, de expunere a conceptului „construcţiei" modelului, observăm că acesta necesită câteva condiţii de funcţionare, între care „un inventar de ocurenţe date" şi nu întâmplătoare, în baza cărora se pot identifica „conţinuturile semice s", dar nu oricum, ci în aşa fel ca identificarea „să ceară prezenţa «structurantă» a termenilor negativi" separabilă „de categoriile semice cu care se caută a identifica termenii pozitivi".

Raportând logica discursului dat la problema noastră, vom avea următorul rezultat: „Inventarul de ocurenţe date" va constitui totalitatea romanelor franceze receptate în literatura română în secolul al XIX-lea şi prima jumătate a secolului al XX-lea, care, ulterior, au constituit un model de scriere pentru romanul românesc autohton, pot fi clasificate în două grupuri mari, antagoniste: modelul Balzac (**S**) în comparaţie cu modelul Proust (**non S**). „Identificarea conţinutului semic" constă în analiza unei serii de trăsături ale romanelor în cauză (ce necesită, evident, o structurare), pornind de la modalitatea narativă, care este, de asemenea, contradictorie (pozitiv şi negativ): s va constitui modalitatea narativă balzaciană, iar non s – pe cea proustiană. În acelaşi context, S´ va constitui seria de romane româneşti raportabile la Balzac, iar non S´ - seria de romane româneşti raportabile, din punct de vedere narativ, la Proust.

Omologia S - non S cu S´ - non S´ este posibilă numai în condiţiile „lecturii simultane", care implică cititorul contemporan în actul de identificare a conţinutul semic modelator şi modelat (în cazul nostru, acest conţinut semic este condiţionat de „dubla sincronizare", aşa cum menţionam în cap. I, §2) şi-l determină să ia atitudine faţă de primeitatea surselor (de inspiraţie, modelatoare) în raport cu planul secund a variaţiilor modelului. Reducerea simplă sau complexă, după Greimas, constituie însăşi analiza şi sinteza (fie şi în înţelesul tradiţional al termenilor) a romanelor date, prin „reducerea" la nivel semantic a conţinutului discursiv, inclusiv prin intermediul structurării hipotaxice, ce urmează a fi dezvoltate în continuare.

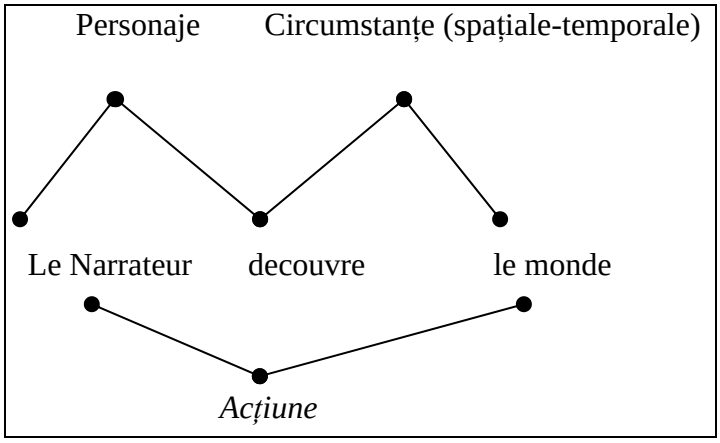
1.1. „Parodia" lui M. Zamfir

Un exemplu de astfel de analiză (pentru cazul S vs non S) constituie studiul lui M.Zamfir *Imaginea ascunsă. Structura narativă a romanului proustian* (1976), pentru care relaţia **S** vs **non S** se defineşte în limitele unei parodii (probabil că intenţionate), analizabilă din mai multe puncte de vedere, dar cu obiectiv fix, privind „maniera romanescă", precum se menţionează: „Parodiind, Proust n-a avut în vedere un romancier anumit din secolul al

XIX-lea, ci **maniera romanescă** a acestui secol; vom vedea cum autorul şi-a construit conştient un model propriu abstract al romanului realist, cum toate obiecțiile ridicate vizează modelul în ansamblu" [10, p. 149]. Pornind de la această constatare M. Zamfir îl plasează pe Proust în rândul acelor autori de roman care au devenit model prin promovarea deschisă a unui antimodel literar. Or, şi titlul tezei noastre („modelul narativ proustian") trebuie înțeles ca un virtual antimodel al romanului secolului al XIX-lea, adică al romanului social, potrivit tipologiei noastre. Este un criteriu dialectic în toată filozofia aceasta, putând fi redus la principiul negării negației. Adică Proust deconstruieşte modelul, convențiile secolului anterior lui, iar prin însăşi discursul său devine un model pentru generațiile viitoare, inclusiv pentru romanul românesc modern.

M. Zamfir identifică cinci trăsături ale modelului abstract, produs de proza secolului al XIX-lea cu care „s-a luptat" Proust şi care au constituit tot atâtea punți de afirmare sau de constituire a propriului său model. Acestea derivă din: **(1)** Iluzia transparenței mesajului de factură realistă, care, raportată la schema jacobsoniană a comunicării, presupune că un mesaj poate fi transmis „tel quel" destinatarului, o primă definiție a discursului realist fiind confirmată de „textul care transmite alt text" (p. 162); **(2)** Supracodajul obligatoriu al oricărui text realist, referirea – implicită sau explicită, dar mereu obligatorie – la un alt mesaj, care nu are nimic a face, de cele mai multe ori cu literatura (p. 163); **(3)** Discursul realist operează prin **reducere,** prin restrângere (pentru a nu spune chiar prin „amputare") a dimensiunilor**,** de a simplifica schema caracterologică (dispusă uneori pe cupluri opoziționale, aproape ca în epica folclorică analizată de Propp), din dorința autorului realist de „a oferi o variantă „lizibilă" de înalt grad a societății umane"(p. 164); **(4)** Narațiunea realistă se constituie progresiv drept o narațiune a hipotaxei (în sensul pe care îl dă termenului E. Auerbach în Mimesis). Hipotaxa, pe de o parte indică ierarhia şi ordinea determinante pentru structura narativă realistă; pe de altă parte, concentrarea termenilor, recognoscibilă într-o schemă simplă de subordonare; **(5)** Modelul narativ realist este mereu **orientat**, în sensul demonstrării uneori pedagogice a adevărului teoretic (p. 166).

Inovația proustiană este pusă de M. Zamfir sub semnul unei „parodii", prin care romanul În căutarea timpului pierdut contrazice modelul de mai sus la toate nivelele: reinstaurând codul închis suveran, refuzând supracodajul, opunându-se structurii hipotaice clasice, totodată „apelând la un model hipotaic primitiv, considerăm Recherche drept expansiunea propoziției: „Le Narrateur decouvre le monde" („Naratorul descoperă lumea") cuprins într-o constelație de trei puncte principale potrivit părților de propoziției hipotaice, adică: personaje, acțiune şi circumstanțe (spațiale-temporale), care se divid în dependență de relația care se stabileşte între fiecare dintre ele (p. 167-168), ca în schema ce urmează:



Schema 4. Propoziția hipotaică proustiană (M. Zamfir)

În acelaşi timp, criticul citat trasează deja conturul noului model (proustian) chiar prin analiza parodică proustiană a modelului scriptural al secolului al XIX-lea. Mai întâi, „personajul proustian modifică noțiunea general acceptată privind caracterul clasic, iar Recherche reprezintă prima mare demonstrație romanescă a inexistenței personajului sub forma unei coordonări coerente de trăsături” (p. 168). Se deschide astfel problema mult discutată a pronumelui Eu, care narează şi este narat (eu narant şi eu narat) care a revoluționat întregul proces de scriere a romanului. Totuşi, M. Zamfir consideră că Eul nu este decât o parodie, o reformă parodică: „Pronumele eu din prima frază a romanului concentrează, singur, o întreagă reformă parodică: el inaugurează primul roman în care, sub aparențe autobiografice, se desenează destinul unui străin” (p. 173). Trebuie amintit aici şi faptul că „toate personajele „ştiu” atât, cât ştie Naratorul (cf.: **Tabelul 4**, unde menționăm că N=P – n.n. P.M). Proust realizează această unică reformă a asumării totale, pe care o duce la capăt” (p. 181).

O observație foarte interesantă specifică felului proustian de a caracteriza personajele sale este şi „desprinderea lor dintr-un peisaj”, element împrumutat din pictura impresionistă, dar cu un efect singular în compoziția romanului modern: „La antipozii eredității, se situează principiul suprem al filiației personajelor proustiene – anume desprinderea lor dintr-un peisaj, din cadrul natural sau din legendă. Proust imaginează un principiu deductiv al personajului opus descendenței tipologice a romanului realist: principiul extragerii eroului dintr-un contingent fortuit, condiționarea lui de acest contingent. Ducesa de Guermantes care se desprinde din atmosfera Combray, Gilberte – din grădina înzăpezită de pe Champs Elysees, Albertine – de pe malul mării, rămânând toată viața condiționate de acest prim contact – iată tot atâtea exemple de „ereditate” proustiană geografic-estetică, imposibil de imaginat la autorii precedenți, ereditate ce trece mult dincolo de simpla relație cu mediul din romanele lui Balzac (Grandet printre uneltele dogarului, Gobsec în bric-à-brac-ul de obiecte amanetate etc.). Personajul este o emanație a peisajului, în sensul cel mai direct al termenului” (p. 186).

A doua trăsătură de bază a constituirii modelului proustian, ca parodie a convențiilor literare ale secolului anterior, derivă din raportul subiect-obiect, numită, tradițional, acțiune. În romanul realist de observație punctul inițial al acțiunii se află precis marcat, după cum şi punctul final. Prin opoziție cu logica narativă acceptată, inovația proustiană ar putea fi sintetizată într-o categorie narativă inedită, numită „categoria neterminatului" (p. 189), instaurată printr-o succesiune de blocuri narative relativ izolate, care contrazic succesiunea logică la nivelul episoadelor şi care „implică, obligatoriu rezolvarea tardivă, fără sens, a unei situații cândva dramatice, a unei decizii cruciale, iar aflarea adevărului are loc într-un moment când acesta nu mai poate influența în nici un fel destinele personajului" (p. 190).

A treia relație fundamentală în schema de bază a narațiunii realiste, remarcată de M. Zamfir, este cea între predicat şi obiect. Marcată de o falsă cronologie, narațiunea realistă avea şi alte „precauții temporale": în interiorul textului (adică într-un timp imaginat) succesiunea evenimențială avea loc în cadrele unei diviziuni curente; nu se putea preciza luna, anul şi locul acțiunii, dar se ştia cu precizie câte zile au trecut de la prima întâlnire a eroului principal cu eroina, de câți ani aceasta din urmă era căsătorită etc. În opoziție cu aceste convenții ale prozei realiste „Timpul narativ în Recherche este, poate, pentru prima oară în istoria romanului, un timp imaginat de la un capăt la altul, un timp al arbitrarului" (p. 194). Personajele lui Proust îşi trăiesc, paradoxal, propria viață în acronie, naratorul având o predilecție aparte pentru imperfect, timpul continuu, prin implicarea adâncă, în însăşi definirea sa, a unei distanțări modale între real şi imaginar.

Concluzia ce se desprinde din studiul lui M. Zamfir are aceleaşi implicații parodice expuse din start care capătă dimensiuni transcendentale şi „greutate" spirituală: „Distrugând astfel timpul tradițional al narațiunii, instaurând programatic anacronia, Proust a vrut oare să şocheze şi să redacteze un pamflet la adresa romanului secolului al XIX-lea? Ar fi o explicație facilă. Ca şi în cazul distrugerii normei general acceptate a personajului, Proust nu a făcut decât să continue un drum început, să se apropie de „adevărul vieții": narațiunea evoluată s-a aflat de la început într-un timp abstract şi numai habitudinea a căutat acomodări între două ordini de lucruri atât de diferite, cum sunt timpul ideal (literar) şi timpul istoric recunoscut. Proust pledează pentru timpul literar pur, ducând la ultimele consecințe premisele acceptate de toată lumea. După ce a vorbit zeci de ani în corespondență şi în primele încercări literare despre cele „două timpuri", despre „timpul cronologic" şi „timpul psihologic", Proust nu a făcut decât să construiască complet în interiorul acestui ultim timp, să renunțe la tradiția academizată" (p. 205). Paralel cu problema timpului, se impune şi cea a spațiului: „ceea ce caracterizează spațiul proustian pare a fi, pe lângă intimitatea sa, proiectarea decisă într-o lume non-prezentă, fie că e cea a reminiscenței, fie a artei. Cele mai umile obiecte şi cele mai anodine prezențe, „traduse" proustian, intră în magie" (p. 215). M.

Zamfir identifică astfel un fel de a fi al romanului modern, trăsăturile căruia se regăsesc în cea mai mare parte în romanul lui Proust.

Aserțiunea concluzivă a criticului citat pune în discuție o problemă estetică de rang superior:„Proust se autodefineşte prin negare. Din *Recherche* aflăm ce nu-i plăcea lui Proust, fără a-i putea bănui nici măcar un singur model. Referințele literare din Recherche sunt aproape în întregime parodice, definind numai prin opoziție un profil ideal de roman” (p. 226). Afirmația lui M. Zamfir pare să ghideze spre ideea unei dialectici fireşti, potrivit căreia Proust a reuşit să-l depăşească pe maestrul său Balzac şi chiar să-i demonstreze, parodiindu-l, că metoda lui de creație este una depăşită, ceea ce nu este întru totul adevărat, deoarece, fiind creatori originali, atât Balzac, cât şi Proust sunt fenomene singulare.

Cititorul, al cărui principiu de apreciere este întotdeauna variabilul de gustibus, nu va putea să pună cu siguranță calificativul „mai bun” pe nici una din cele două modele. Cititorul va căuta să înțeleagă semnificațiile lumilor ficționale, stimulate de text, şi să le raporteze la condiția sa umană, iar lumile celor doi creatori de roman sunt dintre cele ce depăşesc limitele unui imaginar cotidian, ele proiectează metaforic lumea reală, fie prin filieră socială, fie prin filieră personală, rezultatul fiind de fiecare dată deschis pentru varietatea interpretărilor receptive. De asemenea, meritul lui M. Zamfir este de a dimensiona limitele modelului narativ proustian prin reducere la trei elemente constitutive ale frazei hipotaice şi anume: personajul, circumstanțele spațio-temporale şi acțiunea propriu-zisă în calitate de liant dintre cele două, momente pe care le vom analiza separat în paragrafele ce urmează, prin raportare la alte metode decât cea a considerațiunii parodice. E vorba de identificarea funcției agentului (C. Bremond) şi a perspectivei modale (E. Prus) şi stabilirea unei sinteze a discursului povestirii, potrivit „metodei” lui G. Genette.

În ceea ce priveşte metoda parodică (ca negație la convențiile secolului al XIX-lea) pe care o propune M. Zamfir, lucrurile se complică atunci, când ajungem la ceea ce Greimas numeşte „homologation”, la omologarea conținutului semic. Adică, atunci când trebuie să demonstrăm că **S** sau **non S** este omolog cu **S´** sau **non S´**, adică, în cazul nostru, romanul lui Proust este omolog cu un segment al romanului românesc, raportabil. Este practic imposibil să mergem pe linia propusă de M. Zamfir, deoarece, de exemplu, romanul O moarte care nu dovedeşte nimic de A. Holban (tip: **non S´**) nu poate fi considerat o „parodie” la adresa romanului Enigma Otiliei de G. Călinescu (tip: **S´**), acestea constituind probleme şi efecte diferite. De aceea, considerăm că e necesară o îngustare a problemei modelului narativ romanesc prin raportarea lui la probleme stricte de naratologie, pentru a identifica adevăratele omologii ale conținutului semic. Din anumite considerente ce evită analizele tradiționaliste, vom trata numai un segment al relațiilor omologice: **non S** (Proust) în relație cu **non S´** (A. Holban, C. Petrescu, A. Busuioc ş.a.), aspect modern al romanescului, care implică, întâi de toate, interesul publicului şi al cititorului, în particular.

§2. Trăsături ale narativului în context modelator

În sens larg, **modelul narativ,** ca schemă („sens structurat”), este deja prezent în imaginația cititorului, venind încă din cunoaşterea anterioară a miturilor şi a basmelor. Mircea Eliade descrie acest fenomen astfel: „proza narativă, îndeosebi romanul a luat în societățile moderne, locul ocupat de **recitirea miturilor şi a basmelor** în societățile tradiționale şi populare. Mai mult încă, se poate degaja structura mitică a anumitor romane moderne, se poate demonstra supraviețuirea literară a marilor teme şi a personajelor mitologice (mai ales tema inițiatică, tema încercărilor la care e supus Eroul-Salvator şi luptele sale împotriva monştrilor, mitologia Femeii şi cea a Bogăției)” [11, p. 178-179]. Apropierea dintre literatură şi mit este văzută în special în actul lecturii, atunci când, în concepția istoricului religiilor, se produce „ieşirea din timp”-ul istoric şi integrarea într-un timp cosmic, mitologic. Astfel Eliade menționează: „«Ieşirea din timp», realizată prin lectură, – îndeosebi prin lectura romanelor – e ceea ce apropie cel mai mult funcția literaturii de cea a mitologiilor […]. Şi într-un caz şi într-altul „ieşim” din timpul istoric personal şi ne cufundăm într-un timp fabulos, transistoric […]. Romanul are acces la timpul primordial al miturilor” [11, p. 179]. M. Eliade descrie o serie de situații ale credințelor şi obiceiurilor ritualice primitive, care pot fi înțelese drept urme ale prezenței unor modele, scheme narative în imaginarul oricărei ființe umane.

Astfel, condițiile pe care un ucenic trebuie să le înfrunte pentru a deveni şaman, sunt prezentate de M. Eliade în câteva secvențe determinative ale narativului mitologic: inițierea, moartea profană şi schimbarea mistică: „Travaliul individului care precede şi urmează inițierea conduce **absolut obligatoriu** la schimbarea regimului senzorial: ucenicul se străduieşte „să moară” pentru a pierde sensibilitatea profană şi „să renască”, dobândind o sensibilitate mistică” [12, 178-198]. Sintagma „absolut obligatoriu” presupune analiza paralelă a unor studii de semiotică narativă (cf.: V. Propp), pentru a constata schematismul constructiv al lumilor, ca invariant determinant al modelării. În acest sens, atât M. Proust, cât şi oricare alt romancier, îşi construieşte „lumea sa”, având deja (conştient sau inconştient) anumite scheme narative invariabile pe care fie că le completează, fie că le modifică în dependență de intenția sa creativă. La rândul ei, noua creație poate deveni ulterior un model nou cu un invariant semic original, deschis pentru variații conținutale noi sau re-modelate. În baza acestui argument, vom încerca să definim structura conținutului semic s din punct de vedre narativ, ca una dintre modalitățile de bază de construcție a lumilor ficționale.

De cele mai dese ori, studiile de specialitate, amintesc, în paralel cu narativul, şi alte patru tipuri de discurs, între care: descriptivul, argumentativul, explicativul şi dialogalul, acestea situându-se în modulul „secvențialității”, devenind ele înseşi prototipuri ale

schemelor de organizare secvențială ale textelor, ceea ce şi direcționează, într-un fel, preferința cititorului pentru un tip discursiv ori altul, în dependență şi de temperamentul acestuia din urmă, precum şi de condițiile lecturării etc. E. Tămâianu, citându-l pe J.-M. Adam (din *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. –Paris, 1992), examinează, în paralel, elementele constitutive ale „prototipului secvenței" narative şi descriptive, acestea devenind totodată şi trăsăturile de bază ale „tipului" textual narativ sau, în termenii evocați mai sus, un fel de model general pentru textul narativ (şi descriptiv), în general. Astfel, „prototipul secvenței narative conține şase constituenți într-o ordine a determinării din ce în ce mai precise:

(i) succesiune temporală a unor evenimente;
(ii) unitate tematică (cel puțin un actor subiect);
(iii) predicate transformate (de la situația inițială la cea finală);
(iv) proces (nu simplă suită lineară de momente, ci «mise en intrigue»);
(v) cauzalitate narativă a acestei «mise en intrigue»;
(vi) evaluare finală implicită sau explicită" [13, p. 82].

În timp ce „prototipul secvenței descriptive se bazează pe patru proceduri (macro-operații): (i) „ancrage référentiel" (introducerea obiectului descris, prin intermediul unui substantiv cu rol de „thème-titre"); (ii) aspectualizare (evidențierea proprietăților obiectului); (iii) punere în relație; (iv) expansiunea prin sub-tematizare (nou ancoraj referențial prin „încastrarea" unei noi teme-titlu)" [13, p. 82]. De menționat, că narativul şi descriptivul sunt puse de cele mai dese ori numai în plan contrastiv pentru a se evidenția mai bine, din punct de vedere metodologic, anumite trăsături specifice, acestea putând să se interfereze în diferite variații pe anumite porțiuni de text romanesc, staticul devenind dinamic nu atât prin relatarea de acțiuni, cât prin mobilitatea „privirii" naratorului şi a „dispoziției" lui.

Ceea ce ne interesează însă, în mod special, este constituirea narativului, ca model semantic (element prezent deopotrivă în structura imaginară a Emițătorului şi a Receptorului critic şi artistic), care, prin intermediul textualizării, se defineşte ca „modalitate de descriere/construire a unei lumi, prin intermediul unui cod", precum observă şi cercetătoarea R. Zafiu, subliniind că „*Dinamica, succesiunea, structurarea, intenția* trebuie înțelese doar ca trăsături semantice deduse din structura textului, din convergența procedeelor sale specifice, nu ca proprietăți absolute ale obiectelor, ale lumii reale, impuse de acesta textului" [14, p. 376]. Aceeaşi cercetătoare revine asupra problemei (în monografia *Narațiune şi poezie*, 2000) identificând o serie de trăsături ale narativului reductibile la o definiție prototipică, potrivit căreia **„narativul constă în relatarea de evenimente (trecute), aflate**

într-un raport de succesiune[1] **temporală**” [15, p. 31], iar studiul acestuia se orientează în trei direcții: semiotica, retorica, pragmatica, ce corespund, în mare măsură, nivelurilor narative propuse de G. Genette (1972): al evenimentelor reprezentate („*histoire*”), al modului de organizare discursivă („*récit*”) şi al actului de povestire („*narration*”). În timp ce „conținutul narativ” este caracterizat în baza a cinci criterii determinante, nu foarte depărtate semantic de cele pe care le citează E. Tămâianu (Vezi: mai sus):

(1) **criteriul dinamic** (al schimbării de stare), pornind de la condiția minimală a narativului de a relata evenimente şi acțiuni (care se diferențiază prin caracterul lor nondurativ de procese şi activități, care au caracter durativ) care reprezintă „o schimbare, o trecere de la o stare la alta”;

(2) **criteriul succesiunii**, considerată a fi „trăsătură definitorie a narativului, în opoziție cu simultaneitatea care caracterizează modul de organizare descriptiv”, în context fiind citată o mențiune a cercetătorului american W. Labov (în *Language in the Inner City*. Philadelphia: University of Pensilvania Press, 1972, cap. „The transformation of experience in narratrive syntax”, p. 354-396) potrivti „putem defini o narațiune minimală ca o secvență de două propoziții care sunt ordonate temporal, ceea ce înseamnă că o schimbare a ordinii lor va produce o schimbare în interpretarea lor semantică”;

(3) **criteriul individualizării**, manifestat prin tratarea evenimentelor în succesiunea lor temporală „ca ocurențe unice, individuale”;

(4) **criteriul cauzalității**, care e „doar unul dintre modurile de atribuire de sens”, reprezentând „interpretări în funcție de modele culturale sau de universuri cognitive diverse”;

(5) **criteriul acțiunii umane (al intenționalității)** care „presupune un agent uman sau cel puțin umanizat, personificat”. Toate aceste sunt însumate la un nivel superior, al intertextualității, într-un „**criteriu al sensului (al modelului narativ**)” [15, p. 47]. De menționat că „modelul narativ” nu poate fi perceput decât în dimensiunea sa semantică, ca un „criteriu al sensului”, al construcției sensului, din acest punct de vedere fiecare realizare a narativului în constituirea unei lumi ficționale pe baza unui text fiind o posibilitate de codificare a unui singur sens sau a mai multor sensuri accesibile înțelegerii cititorului.

Argumentul cercetătoarei R. Zafiu se conturează în două direcții pragmatice de analiză a narativului, cea explicită şi cea implicită: „Sensul specific al unei narațiuni poate apărea în forme **explicite**, atribuite uneori din exterior – prin evaluare (componența discursivă), sau poate fi transmis **implicit**, prin structurarea narațiunii după anumite modele

[1] Potrivit lui C. Bremond (*Logica povestirii*), această succesiune nu trebuie să fie una impusă de anumite scheme *a priori* construite, ci lăsată la discreția naratorului de a alege evenimentele şi a le subordona anumitor acțiuni, ceea ce constituie condiția minimă a povestirii: „Care sunt atunci condițiile minimale pentru ca un mesaj să poată fi considerat că ar comunica o povestire? Ca prin acest mesaj, un subiect oarecare (fie că este însuflețit sau neînsuflețit) să fie situat într-un timp t, apoi t+n şi să ni se spună ce se întâmplă în momentul t+n cu predicatele care îl caracterizau în momentul t” [p. 129].

culturale (i.e.: „componența configurantă")". În cazul explicitului, „sensul propriu narativ [...] **depinde de existența culturală** (subl. ns. – P.M.), constituită intertextual, a unor modele simbolice. Acestea determină fenomenul de coerență globală a textului, impun un anumit tip de deschidere sau un anumit final" [15, p. 47], pe de altă parte, **implicit**, „schemele semioticii narative (V. Propp, C. Bremond, Tz. Todorov, A. Greimas) au încercat să capteze aceste modele (uneori prin analogie cu modelul actanțial al frazei), să descrie atât trăsăturile lor universale, cât şi productivitatea lor, capacitatea lor de recombinare pentru a crea sensuri noi" [15, p. 47]. La rândul său, modelul narativ implicit, secvențial, se divide în două tipuri, după cum se are în vedere: 1) conținutul (referentul textual, succesiunea de evenimente reprezentative) sau 2) compoziția (modul de prezentare a informației), explicată în termeni ce nu diferă mult de mai vechile convenții terminologice, cunoscute tradițional ca „elemente ale subiectului": expoziționea, intriga, desfăşurarea acțiunii, punctul culminant şi deznodământul.

Trebuie să remarcăm faptul că în planul referențial al lumilor ficționale stimulate de textul romanesc (Vezi: **Cap. I, §1**), vom considera studiul dependenței culturale asupra formării anumitor modele narative (adică explicitul) ca fiind unul complementar rezultatului surprins în implicitul schemelor narative, din considerentele că cititorul apartenent unei culturi va face trimitere referențială de fiecare dată la arhetipurile culturale, însă nu mai puțin la experiențele sale personale (inclusiv de lectură). De aceea, cititorul de romane îşi va crea invariantul narativ în dependență de lecturi, romanul lui Proust putând deveni o lume referențială tot atât de complexă şi modelatoare cât şi, de exemplu, spațiul mioritic blagian. Astfel că vom acorda prioritate tipului implicit de construcție a modelului ce ghidează spre explicit (şi nu invers, în cazul nostru), precum constată şi R. Zafiu citându-l pe exegetul italian C. Segre (1986) [16], cel care propune al patrulea **nivel al narativului**, alături de: 1) discurs, 2) subiect (evenimentele în ordinea prezentării lor), 3) fabulă (evenimentele în ordinea – reconstituită pornind de la subiect – desfăşurării lor ipotetice)[1], şi 4) **modelul narativ (varianta abstractizată, generalizată a fabulei)**[2]. În aceasta categorie intră: 1. modelul narativ al lui V. Propp, alcătuit din funcții (interdicție, încălcare, plecarea eroului, încercarea, lupta etc.) a căror combinare, în concatenări previzibile e dependentă de axa temporală şi asigură o orientare unică a acțiunii; 2. modelele propuse de Tz. Todorov (cu mai puține ambiții totalizatoare de inventar definitiv) cuprind predicate de bază (în 1967, *Litterature et signification - a dori, a comunica, a participa*) propoziții şi secvențe, a căror

[1] C. Segre delimitează nivelele narative: discurs, subiect şi fabulă, potrivit terminologiei lui B. Tomaşevski (fabulă, subiect) şi Tz. Todorov (istorie, discurs), deja amintite în paragraful I.

[2] Nu ştim în ce măsură C. Segre pune accent pe faptul că „varianta abstractizată a fabulei" este o intenție auctorială sau o sau o necesitate a cititorului. Înțelegem prin „varianta abstractizată a fabulei" un element prezent permanent atât în imaginarul autorului de text, cât şi în imaginarul cititorului (de romane), aceasta constituindu-se anterior lecturii romanului prin cunoaşterea schemei evenimențiale în basmelor populare (povestite în copilărie) sau a miturilor (conştient sau inconştient).

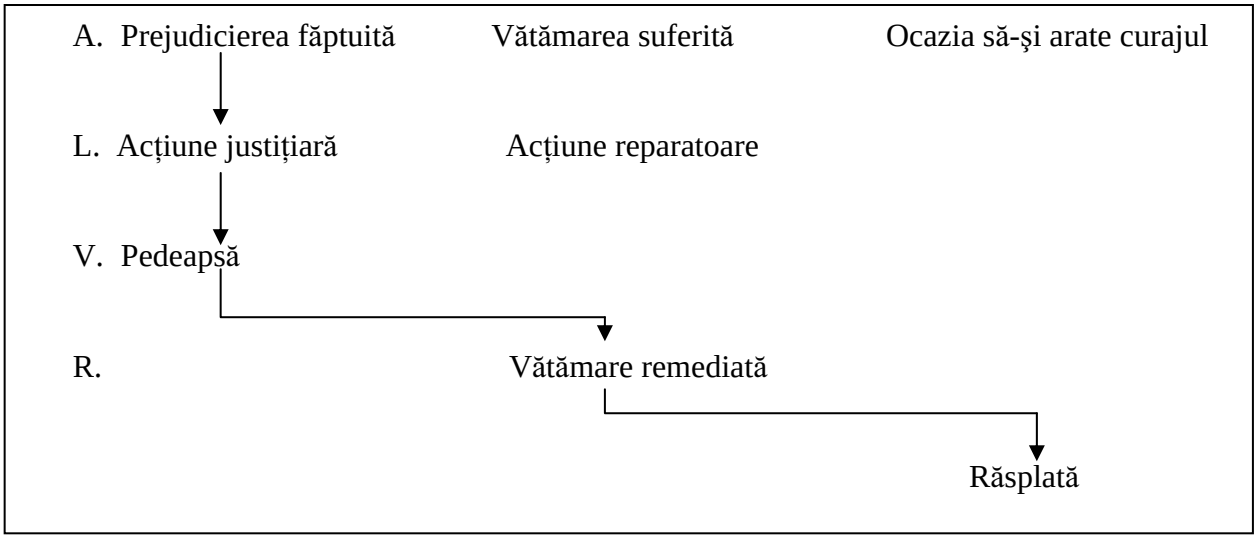
organizare (prin înlănțuire, înglobare, alternanță) formează un text (1969, *Gramatica Decameronului*); 3. modelul lui C. Bremond (1966, 1973), foarte elaborat în posibilele lui variante şi ramificații, se bazează pe categoriile degradare/ameliorare, merit/recompensă, vină/pedeapsă. [15, p. 157]. Vom urmări, în cele ce urmează, rolul acestor modele invariante constituie de-a lungul experiențelor artistice şi teoretice, identificabile în acelaşi timp şi în conținutul discursului narativ (homo)diegetic, pornind de la Proust şi re-modelatorii romanului său în context românesc.

2.1. Modelul Propp-Bremond şi determinarea funcției agentului

Atât C. Segre, cât şi R. Zafiu, care îl citează, iau în calcul axiologic schemele semioticii narative, comentate, în cea mai mare parte, potrivit discursului semiologic al lui C. Bremond, care critică teoriile anterioare ale celorlalți exegeți în lucrarea sa *Logica povestirii*, publicată în 1973, la Paris, tradusă în limba română în 1981. Autorul francez îşi structurează lucrarea în două părți: prima, *Moştenirea lui Propp*, însumând critici la adresa studiilor naratologice anterioare (Propp, Todorov, Greimas) şi a doua, *Principalele roluri narative,* constituind, de fapt, inovația sa ştiințifică, pusă pe seama rolului personajului actant, care constituie principalul element al desfăşurării narațiunii în diferite ipostaze, reduse de cercetător la şapte (potrivit paragrafelor): pacientul, agentul, influențatorul, amelioratorul (şi protectorul), degradatorul (şi frustratorul), dobânditorul de merit şi retribuitorul. Vom păstra itinerarul exegetic expus de C. Bremond în proporții reduse, pentru a observa funcționabilitatea unui invariant narativ tipic, prezent în mod primitiv în imaginarul oricărui om de creație.

Astfel, pornind schemele narative proppiene, C. Bremond defineşte termenul „invariant", atribuindu-i un calificativ de „funcție" sau „acțiune". Pe de o parte, „Invariantul este funcția pe care o îndeplineşte în cursul povestirii cutare sau cutare eveniment, când se produce; variabilul este afabulația folosită pentru a reda producerea acestui eveniment şi a împrejurărilor în care are loc. Important este deci să ştim ce face un personaj, ce funcție îndeplineşte" iar pe de altă parte „Invariantul este deci o acțiune a cărei funcție e de a introduce o altă acțiune care va asuma, la rândul ei, aceeaşi funcție, în raport cu altă acțiune. De exemplu, *Interdicția* creează o posibilitate de *Încălcare*; *Prejudicierea* – pe acea de a porni o acțiune justițiară (*Pedeapsă*, *remedierea prejudicierii*). Urmează că o acțiune nu poate fi recunoscută ca îndeplinind cutare sau cutare funcție, decât dacă ținem seama de locul ei în procesul narativ" [17, p.30]. C. Bremond observă corect exemplul fidel de invariant narativ, „schemă ideală", în expunerea celor 31 de funcții ale personajului identificate de V. Propp, funcții care se „înlănțuie una cu alta, pentru a forma o singură secvență, ce poate fi considerată drept schema ideală a basmului rusesc" [17, p. 33]. Observăm că V. Propp avea deja ideea modelului narativ, pe care îl vede ca o schemă

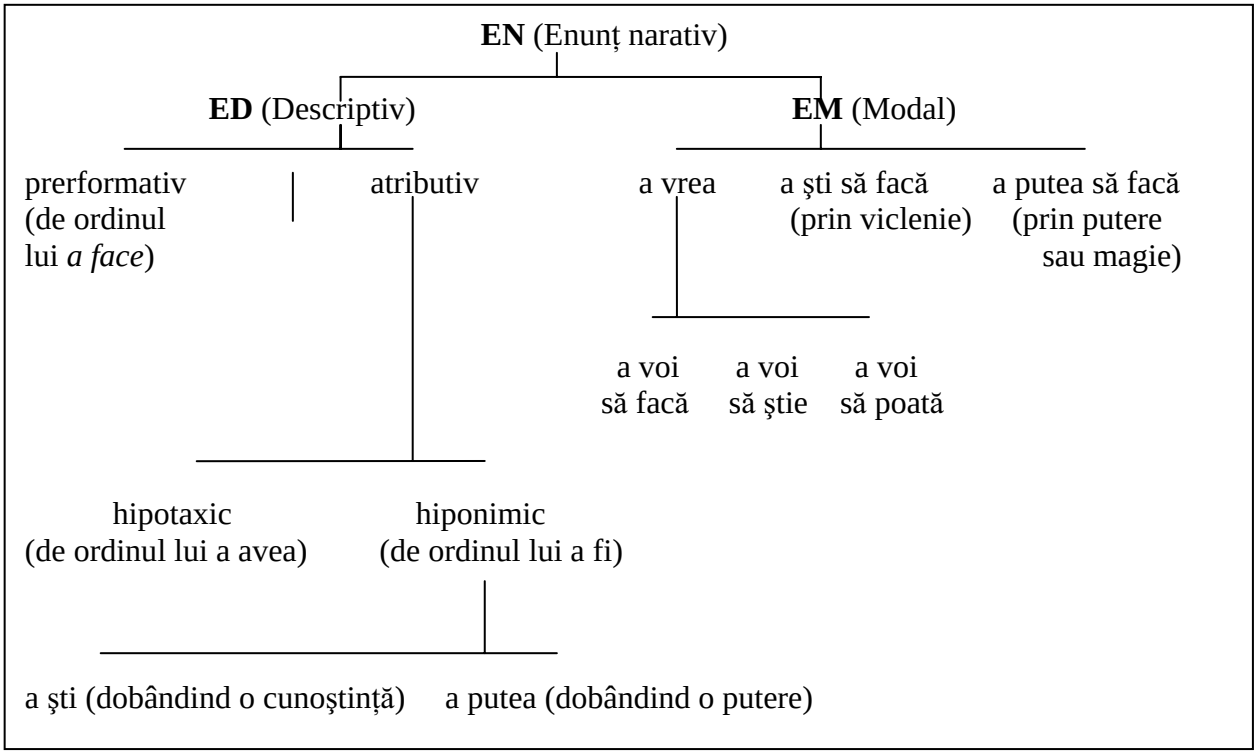
constituită din funcţii [Vezi şi: 18, p. 30-64] recognoscibilă în oricare roman cu subiect, datorită faptului că ea există deja, conştient sau inconştient, în imaginarul cititorului. Concluzia lui C. Bremond este că: „această grupare într-o singură secvență (cea care pornind de la A ajunge la Z, trecând prin B, C, D etc.) permite să conchidem că toate basmele analizate, dacă le privim la un anumit nivel de abstracțiune, țin de unul şi acelaşi tip structural. Ele se supun aceluiaşi plan de organizare, care poate fi definit ca modelul lor arhetipal" [17, p. 35], concluzie mai puțin împărtăşită, Bremond considerând de cuviință re-structurarea „funcțiilor" sub semnul unei deschideri semiozice infinite, depăşind astfel schema proppiană şi propunând, în schimb o schemă proprie, „care acoperă întreaga desfăşurare a basmului şi care îi rezumă semnificația" (p. 66), după cum vedem în schema de mai jos:



Schema 5. Itinerarul personajului în basm.

Autorul încearcă să impună o nouă logică de interpretare a semioticii narative, prin intermediul unei generalizări, menite să demonstreze că „e posibil, combinând un număr limitat de elemente uşor repetabile (funcțiile grupate în triade), să se construiască **modele** de situații şi de comportamente de o complexitate oricât de mare, capabile să constituie acele „simulacre" de evenimente şi personaje (*dramatis personae*, actanți, roluri sau oricum li s-ar spune) de care are nevoie analiza semiologică a povestirii" [17, p. 67], ceea ce nu este întotdeauna realizabil practic, când e vorba de texte narative scrise de autori concreți, care respectă mai degrabă şirul evenimențial în linia lui V. Propp (cf.: filmele contemporane).

Un alt model narativ pertinent unei critici structuraliste a lui C. Bremond este cel al lui A. Greimas (din *Despre sens*) şi Tz. Todorov (din *Gramatica Decameronului*). Modelul constituțional al lui A. Greimas poate fie redus la clasificarea enunțurilor narative, prezentate sub forma unui arbore, după cum urmează (p.116):


EN (Enunț narativ)
ED (Descriptiv)
EM (Modal)
prerformativ (de ordinul lui *a face*)
atributiv
a vrea
a şti să facă (prin viclenie)
a putea să facă (prin putere sau magie)
a voi să facă
a voi să ştie
a voi să poată
hipotaxic (de ordinul lui a avea)
hiponimic (de ordinul lui a fi)
a şti (dobândind o cunoştință)
a putea (dobândind o putere)

Schema 6. ED relatează un eveniment în curs, acțiunea efectivă a unui actant; **EM** anticipează ipoteza unui eveniment viitor, a unei înfăptuiri.

C. Bremond întrevede şi în cazul dat un „defect" metodologic: „A. Greimas [...] nesocoteşte o lege a narativității: facultatea sau, mai curând, obligația de a se desfăşura **ca un şir de opțiuni ale naratorului**, la fiecare clipă a povestirii, între mai multe feluri de a continua povestea. Din rețeaua de trasee oferite, A. Greimas selecționează o combinație, posibilă printre multe altele şi îi acordă – dar cu ce drept? – privilegiul de a guverna universul povestirii. Câmpul naratorului fiind astfel redus la înlănțuirea unilaterală a unei secvențe de evenimente ineluctabile, „modelul constituțional", care ar putea servi pentru a ordona seria alegerilor oferite, se află înlăturat de la adevărata lui utilizare şi afectat unei întrebuințări pentru care nu este apt" [17, p. 128-129]. Observăm pretenția lui C. Bremond de a acorda privilegiu opțiunilor naratorului în defavoarea anumitor scheme anterioare, ceea ce corespunde demersului modern al romanului de a scrie fără proiect, de a lăsa scripturalul să ghideze conținutul romanului sau, potrivit I. Mavrodin (vezi mai sus) de a surprinde hazardul creației cuvânt cu cuvânt.

În cazul modelului proustian, unde naratorul relatează despre sine ca personaj distanțat în timp, narațiunea (homo) diegetică auctorială intersectându-se la momente anumite cu cea actorială (efectul memoriei involuntare), este inevitabilă importanța deosebită care trebuie acordată opțiunii naratorului de a se lăsa pe unda memorativă. Or, memoria afectivă nu poate nicicum fi constrânsă de anumite scheme anterioare, ceea ce îi dă discursului proustian originalitate şi putere de influență în modernismul european.

Un alt invariant narativ, identificat de C. Bremond, este cel al lui Tz. Todorov (în baza lucrării *Gramatica Decameronului*), în forma unei relații cauzale care, „codată prin semnul de implicație =>", poate fi aplicată următoarelor cazuri, unde a= a modifica, b= a păcătui, c= a pedepsi [17, p.138-139]:

- **modificarea**: este o propoziție care conține verbul a, urmată de o implicație; un agent (X) modifică situația, ceea ce implică un efect (O): **Xa =>O.**

- **dorința**: este o relație legată de optativ; un agent (X) concepe o dorință, ceea ce implică o anumită conduită (A) în vederea realizării acelei dorințe (agentul care realizează dorința (x) nu coincide obligatoriu cu agentul (y) care concepe dorința): **(XA opt) x sau y =>O.**

- **motivarea**: este o propoziție atributivă care dă motivele unei acțiuni. De exemplu, în fața unei propoziții la optativ, ea caracterizează obiectul care suscită dorința**: XA=>O.**

- **rezultatul**: formă complementară a motivării, această relație introduce o propoziție care descrie consecințele unei acțiuni. De exemplu, fericirea poate fi urmarea unei iubiri realizate: **O=>XA.**

- pedepsirea: este relația care leagă acțiunile de prejudiciere şi de pedepsire. Cum prejudicierea poate rămâne dealtfel nepedepsită, aceeaşi cauză poate antrena un efect sau contradictoriul său**: Xb => Y cX sau Y – cX.**

- ipoteza: o relație nu între 2, ci între 4 propoziții: e vorba de 2 implicații simetrice, prima fiind la modul predictiv sau condițional. Cu alte cuvinte, un agent concepe un mijloc pentru a-şi atinge scopul; îşi pune mijlocul în aplicare; dacă nu s-a înşelat, îşi atinge scopul:

(Xa =>XB) cond/pred +....+XA YB sau Y-B.

Din cauza că invariantul narativ aparține unui număr restrâns de nuvele renascentiste (ce presupun o estetică specială) am considerat mai importantă evidențierea primelor patru relații dintre personaje: modificarea, dorința, motivarea şi rezultatul, funcții pe care le vom întâlni şi în cazul narațiunii proustiene (din care derivă un segment de roman românesc), precum şi ca elemente importante în construcția unui model Bremond deschis pentru multiple posibilități artistice privind acțiunea personajelor şi mesajul referențial.

Astfel, pe linia „moştenirii lui Propp", Bremond propune, în baza rolului jucat de actanți, modelul său narativ, un fel de **invariant variabil**, caracterizat astfel din punctul nostru de vedre. Rezumând demersul său ştiințific, exegetul remarcă faptul că: „o primă dicotomie opune două tipuri de roluri: 1) *pacienții*, afectați de procesele modificatoare sau conservatoare, şi 2) *agenții*, inițiatori ai acestor procese. Cercetarea rolurilor de pacienți duce la considerarea a două tipuri de suferințe: influențele care se exercită asupra conştiinței subiective pe care o capătă pacientul despre soarta lui şi prin care primeşte sau nu *informații, satisfacții* sau *insatisfacții, speranțe* sau *temeri*; acțiunile care se exercită obiectiv asupra soartei pacientului fie pentru a o modifica (*ameliorare* sau *degradare*) fie pentru a o

menține în aceeaşi stare (*protejare* sau *frustrare*). În corelație cu aceste roluri de pacient *influențat*, *beneficiar* sau *victimă*, apar unele tipuri de agent precum: influențatorul, amelioratorul şi degradatorul, protectorul şi frustratorul. Analiza rolului de agent duce la o primă distincție între agentul ***voluntar*** (inițiatorul unor procese concepute de el pentru a atinge un scop) şi agentul ***involuntar***, care determină, în urma unei întreprinderi voluntare, alte procese decât cele pe care le hotărâse pentru realizarea sarcinii ce-i incumbă.

Dintr-o altă privință, acțiunea (voluntară sau involuntară) poate fi descompusă în 3 timpi: virtualitate, actualizare, finalizare. Rolul agentului voluntar *virtual* se specifică în funcție de influențele suferite (informatoare sau motivante) care condiționează hotărârea sa de actualizare şi alegerea unei strategii. Rolul de agent voluntar *în acțiune* se caracterizează şi el, pe de o parte, prin influențele *suferite*, ce-i condiționează hotărârea de a persevera sau de a renunța, prin acțiuni suferite care servesc sau deservesc întreprinderea sa, şi pe de altă parte, prin comportamente *de acțiune* care țintesc fie să neutralizeze obstacolele, fie să obțină servicii. Şi aici vedem apărând tipuri de agent: obstructorul, care ridică obstacolul şi neutralizatorul obstrucției, care îl desființează; prestatorul, care prestează serviciul şi obținătorul prestației, care se străduieşte să obțină serviciul.

Rezultatele obținute de agentul voluntar permit distincția între agent *care a reuşit* şi agent *care a eşuat*; conştiința pe care o capătă agentul despre rezultatul întreprinderii lui şi reacțiile afective care însoțesc această conştiință permit o caracterizare mai amănunțită. Apărând subsidar pe lângă rolul de agent voluntar, şi important mai ales ca moment al capcanei, rolul de agent *involuntar* se defineşte, pe de o parte prin împrejurările care-i cauzează orbirea, pe de alta prin raportul dintre acțiunea involuntară şi întreprinderea voluntară a cărei consecință este acțiunea [17, p. 170-171].

Raportate la discursul narativ proustian constatăm că Agentul este eul narant, iar Pacientul eul narat, întâlnirea lor fiind una ascensivă (eul narat devine cel narant) sau momentană (prin intermediul memoriei involuntare), datorită trăirii unor senzații identice. Evident că între Agent şi Pacient este o distanță temporală nu mai mare de o vârstă de om, interesul Agentului de a-l căuta pe Pacient constând tocmai în acest marcaj temporal. Pacientul este încifrarea unui mister al unui timp trecut şi irecuperabil, Agentul trăieşte într-un prezent continuu, singura posibilitate de comunicare dintre cei doi fiind numai aducerea din trecut, prin intermediul scriptural, a unor senzații identice şi de a le retrăi, astfel ca timpul să nu mai condiționeze existența umană atunci când afectivul este dominant. Altfel spus, în cazul lui Proust şi al descendenților lui de condei, prin Agent se va înțelege naratorul, Pacientul fiind însuşi „Timpul pierdut” ca marcaj ipostaziat al personajului, în „căutarea” căruia se porneşte cel dintâi. Eul narat (adică Timpul pierdut) trebuie să devină victima celui narant, procesul necesitând mari eforturi memorative, rezultatul fiind însă fericit prin apariția unei cărți.

Ultimul volum al ciclului lui Proust, *Timpul regăsit*, demonstrează faptul că Timpul, ai cărui pacienți suntem (ca ființe umane trecătoare), poate deveni, la rândul său, un pacient, prin **intenția noastră de a-l materializa într-o carte**. Or, timpul istoric, cel al ceasornicelor şi calendarelor, este infinit inferior duratei de acces *in illo tempore* sau timpului afectiv, stare pe care ființa umană o poate dobândi rareori prin experiența artistică a memoriei involuntare, a bucuriei de creație, adică în dimensiunea sa mitică a esențelor pure.

Comunicarea dintre Agent şi Pacient ca reprezentanți a două ipostaze temporale şi spațiale diferite aflate într-o interdependență continuă este raportabilă, în critica de specialitate, la structura metaforei „cu rol hotărâtor în organizare", cum o face de exemplu J.Ricardou, dedicându-i romanului proustian un studiu întitulat *Metafora de la un capăt la altul*, identificând în cazul lui Proust două tipuri de metaforă: ordinală (ce „joacă rolul unei maşini perfecte de distrugere a reprezentării. Astfel, personajul unitar, unul dintre elementele de bază ale reprezentativului, nu mai poate subsuma o ficțiune atât de net discontinuă"[19, p. 113]) şi configurală (cf: „în cazul metaforei ordinale e vorba de două celule (să spune în cazul de față: un aici şi un altundeva) plecând de la unul dintre punctele lor comune: unul dintre elementele fiecărei celule afectat de asemănare. În cazul metaforei configurale e vorba de constituirea unei celule plecând de la schema alteia: un întreg sau o parte a fiecărei celule este supusă similitudinii"[19, p. 119-120]), reprezentate într-un tabel explicativ:

	Metafora configurală			
Celule configurate	Reminiscența de la Combray		Reminiscența de la Veneția	
Organizare comună	Metaforă ordinală		Metaforă ordinală	
Celule ordonate	Ceaiul mamei	Infuzia mătuşii	Hotelul Guermantes	Baptiserul de la Saint-Marc
Elemente comune	madlena	madlena	pavele inegale	pavele inegale

Studiul lui J. Ricardou se completează evident printr-o apreciere mai poetică a lui G. Genette care implică şi metonimia[1] ca element constructiv: „Fără metaforă, spune (aproximativ) Proust, nu există adevărate amintiri; adăugăm pentru el (şi pentru noi toți): fără metonimie, nu există înlănțuire de amintiri, povestire, roman. Căci metafora este cea care regăseşte „timpul pierdut", dar metonimia este cea care îl însufleţeşte şi îl pune din nou în mişcare: redându-l lui însuşi şi adevăratei lui „esențe", care este propria-i fugă şi propria-i căutare. Aşadar aici, şi numai aici – prin metaforă dar *în metonimie* –, aici începe Povestirea" [20, p. 310]. De asemenea, G. Genette remarcă faptul că „**experiența capitală a memoriei involuntare, care, după cum se ştie, constituie pentru Proust fundamentul**

[1] G. Genette porneşte de la observațiile lui S. Ullmann. Style in the French Novel (Cambridge, 1957) care vorbeşte de prezența în „iamgeria" proustiană, alături de faimoasele metafore, a unor transpoziții metonimice.

însuşi al recurgerii la metaforă (subl. ns. – P.M.), în virtutea echivalenței foarte simple conform căreia metafora este pentru artă ceea ce reminiscența este pentru viață, apropiere a două senzații prin „miracolul unei analogii”.

În aparență, nu există într-adevăr decât pură analogie în mecanismul reminiscenței, care se sprijină pe identitatea de senzații resimțite la foarte mare distanță una de cealaltă, în timp şi/sau în spațiu. Între camera mătuşii Léonie de odinioară şi apartamentul parisian de acum, între baptiserul San-Marino de altădată şi curtea palatului Guermantes de astăzi, nu există decât un singur punct de contact şi comunicare: gustul prăjiturii muiate în ceaiul de tei, poziția piciorului în echilibrul nestabil pe dalele inegale” [20, p. 302]. Metonimia este asemenea unei explozii care urmează să construiască ulterior figurația metaforică: „Esențialul aici e să observăm că această primă **explozie** este însoțită întotdeauna, în mod necesar şi imediat, de un fel de reacție în lanț ce nu mai acționează prin analogie, ci prin contiguitate şi care este tocmai momentul când contagiunea metonimică (sau pentru a folosi termenul lui Proust însuşi, iradiația) înlocuieşte continuând-o, evocarea metaforică” [20, p. 303]. Astfel, constatăm că „...trecutul „reînviat” printr-o reîntâlnire de senzații nu este atât de „punctiform” ca întâlnirea însăşi, şi uneori doar o singură – şi infirmă – reminiscență poate fi de ajuns pentru a declanşa, **datorită radiației metonimice care o însoțeşte,** o mişcare de anamneză de o incomensurabilă amplitudine. Or, tocmai aceasta se întâmplă în *À la recherche du temps perdu*” [20, p. 309], precum şi în varinatele derivate din acesta.

Aceluiaşi argument îi subscrie şi cercetătorul F. Bratu: „Fenomenul memoriei involuntare condamnă, prin forța lui de reprezentare vie şi eminamente prezentă mişcarea voluntară a amintirii care banalizează şi estompează caracterul particular al trecutului, conferindu-i o uniformitate pe care viața nu o are şi determină eşuarea eforturilor memoriei şi inteligenței, aflate în pericolul de a se prăbuşi în artificialitate. Căci amintirea s-a îndepărtat treptat de impresia cu care a coincis inițial. Puterea impresiei cere abdicarea inteligenței care se vroia „instrumentul cel mai puternic pentru a sesiza adevărul”. Dacă impresia nu ar fi decât un mijloc violent şi original pentru a regăsi trecutul, dacă romanul însuşi nu ar reprezenta decât o căutare a trecutului, [...] trecut pentru prezent, aceasta nu ar smulge nicicum subiectul din haosul care se află, în fața acestei limite care este forța divizibilității timpului, prin însăşi condiția sa de divizibil-viu” [21, p. 37]. Momentul foarte important dintre explicațiile exegeților şi schema inspirată din Bremond este procesul relaționării dintre spațio-temoralitatea Agentului şi cea a Pacientului care confirmă în plan narativ memoria involuntară. Astfel, potrivit principiului că naratorul este liber să aleagă itinerarul povestirii lui, naratorul proustian (asemenea şi naratorul din romanul românesc) în calitate de agent se vrea contaminat până la consubstanțiere cu eul său narat pentru ca astfel să învingă trecerea timpului.

Eul narant este un agent voluntar (virtual) care se hotărăşte să întreprindă o acțiune de a scrie (a imortaliza astfel timpul pierdut într-o carte), dar asemenea basmului lui Propp, el întâmpină obstacole de diferit ordin care îl împiedică să se realizeze. Neutralizarea acestora prin actul scriptural este singurul comportament accesibil, astfel că scriitura devine nu numai manifestarea unui capriciu, ci o necesitate de ființare. Eul narant va ieşi învingător din acest duel foarte întins numai reuşind să influențeze trecutul său, să amelioreze armonia temporală şi să-şi protejeze trecutul (adică eul narat) ca pe cea mai de preț descoperire. La rândul său, Pacientul (eu narat) se lasă, la început mai puțin influențat, dar pe parcursul devenirii lui, a modificării amelioratoare, el acceptă să devină „victima" eului narant numai prin contopirea definitivă într-un singur **EU** ființial şi artistic, devenit replică la adresa convențiilor sociale ale vieții.

2.2. Modelul Barthes-Prus şi modalitatea ca perspectivă focalizantă

O analiză modală a constituirii narativului în romanul proustian, respectând în linii mari principiile semioticii narative (în mare parte, după Greimas), expuse de noi mai sus, este cea făcută de cercetătoarea E. Prus, în lucrarea Poetica modalității la Proust (1998). Autoarea pune în prim plan rolul cititorului pornit în căutarea adevărului împreună cu naratorul proustian, ceea ce va duce, evident, nu numai spre descoperirea unui itinerar narativ al romanului, sinonim cu o schemă semiotică, ci şi spre identificarea unei practici finalizatoarea cu revelația descoperirii adevărului, a tainelor celor mai ascunse ale ființei umane, uitate, parcă, în adâncurile eului.

Astfel, cititorul romanului proustian „va descoperi adevărul căutat de Proust împreună cu naratorul. Fără a deține adevărul de la bun început, acesta din urmă ocupă o poziție de interogare activă despre tot ce-l înconjoară, ce se manifestă prin diferite presupuneri la care purcede spiritul său inventiv. Acest registru de ipotetic şi de posibil traduce şi coincide cu demersul gnoseologic modal al autorului" [22, p.167], permanent aflat într-un climat stimulator al unui „sentiment ambiguu al improbabilului, al implicitului, al prezumabilului", termeni preluați, de E. Prus, după B. Salvadore [23, p. 319]. Incertitudinii şi eşecului provizoriu al vocației personajului îi răspunde certitudinea autorului de a duce la bun sfârşit opera sa, deoarece „Romanul lui Proust este povestirea unei vieți şi a unei cărți. Veritabila istorie a acestui roman este istoria cărții înseşi, a cărții care se scrie" [22, p. 167], amintind că în *Timpul regăsit* romancierul francez avea să rezume viața într-o metaforă apreciabilă: „Astfel, toată viața mea până în această zi ar fi putut şi nu ar fi putut fi rezumată sub acest titlu: **O vocație**. Ea nu ar fi putut fi rezumată sub acest titlu în sensul că literatura nu jucase nici un rol în viața mea. Ea ar fi putut în sensul că această viață, amintirea tristeților şi a bucuriilor ei, alcătuiau o rezervă asemănătoare cu albumenul care se află în ovulul plantelor şi din care acesta îşi trage hrana pentru a se transforma în sămânță..." [24, p.

252]. Cercetătoarea se bazează pe o frază hipotaică (de tipul celei consemnate şi de M. Zamfir), formulată de G. Genette: „Marcel devine scriitor”, în baza căreia se demonstrează că momentul în care Marcel îşi descoperă vocația constituie apoteoza romanului.

Naratorul apare în primele părți ale romanului nesigur de sine, se crede inapt de a face literatură, pendulează între boală şi desfătări şi, până la sfârşit, izbuteşte să scrie o carte. Adevăratul subiect al cărții este **vocația literară** a naratorului, contrariată fără încetare de întâmplările existenței şi care nu se va putea afirma decât după eliminarea tuturor obstacolelor. Or, cum indică şi G. Conio, acestea se află mai puțin în capcana (cursa) realului şi mai mult în circumstanțele, cărora el însuşi le cedează. Deoarece, dacă romanul urmăreşte parcursul tentațiilor care împiedică naratorul şi reține accesul său la adevăr, „aceste piedici nu sunt decât ocazii de devoalare şi de purificare de propriile deficiențe, de neputința sa de a se realiza până la decantarea finală” [25, p. 50-51].

Pentru a analiza perspectiva modală a naratorului, ne vom servi (urmând îndeaproape pe E. Prus) de analiza lui R. Barthes, subliniind în pasajul citat acele momente care reflectă diferite faze ce țin de dialectica atitudinii modale a naratorului. Criticul francez constată că naşterea unei cărți pe care nu o vom cunoaşte, dar care este enunțată de însăşi cartea lui Proust, se desfăşoară ca o dramă în trei acte [26, p. 177], în care parcursul modal al naratorului evoluează din act în act. Primul act enunță **voința de a scrie**: tânărul narator resimte această voință odată cu plăcerea eroică procurată de frazele lui Bergotte şi cu bucuria pe care o trăieşte descriind clopotnițele din Martinville.

Al doilea act, foarte întins, deoarece ocupă cea mai mare parte a *Timpului pierdut*, se opreşte asupra **neputinței de a scrie**. Această neputință se exprimă în trei scene sau, dacă vrem, prin trei momente de adâncă deznădejde: întâi Norpois, ce trimite tânărului narator o imagine descurajantă despre literatură, imagine ridicolă pe care totuşi nu va avea nici măcar talentul de a o realiza; mai târziu o a doua imagine îl va deprima şi mai mult; un pasaj regăsit din *Jurnalul* fraților Goncourt, deopotrivă prestigios şi derizoriu, îi va confirma, prin comparație, neputința de a transforma senzația în notație; în sfârşit, un ultim incident mult mai grav, deoarece îi afectează de data aceasta însăşi sensibilitatea, nu doar talentul, îl face să renunțe să mai scrie: din trenul care îl aduce la Paris după o lungă boală personajul-narator zăreşte în plin câmp trei copaci a căror frumusețe îl lasă profund indiferent: trage concluzia că nu va mai scrie niciodată, trist, dar eliberat de orice legământ pe care cu siguranță nu-l poate duce la bun sfârşit, acceptă din nou frivolitatea lumii şi se duce la un matineu al ducesei de Guermantes. Dar aici, printr-o răsturnare cu adevărat dramatică, ajuns la însăşi limita renunțării, naratorul îşi va regăsi putința de a scrie. Al treilea act ocupă în întregime *Timpul regăsit*. Aceste trei acte construiesc artistic dialectica atitudinii modale a naratorului față de activitatea sa de bază - scrierea romanului: **voința de a scrie, neputința de a scrie, putința de a scrie**.

În intenția de a completa etapele evoluției naratorului proustian, E. Prus mai adaugă „una care pare foarte importantă şi anume - **imposibilitatea de a nu scrie**” [22, 169], permițând a se vedea lucrurile dintr-un punct de vedere metafizic, prin care naratorul caută să se salveze scriind. El simte foarte bine că tocmai creația este cea care îl va salva. Imposibilitatea de a nu scrie devine, astfel, o a patra orientare modală a parcursului naratorului, un caz aproape unic, singurul exemplu al unei vieți întregi reluate prin scriere. Pentru naratorul proustian scrierea nu este doar o dorință, ea este o **necesitate** profundă, o exigență interioară, el fiind acela care afirmă solemn că: a scrie nu ține atât de dorință, cât de datorie („*le devoir et la tâche de l'écrivain*” –„datoria şi obligația scriitorului”). A scrie este pentru Proust (în calitatea sa de scriptor al romanului ce se scrie) un imperativ categoric. Până a începe să scrie, Marcel trăieşte cu sentimentul rătăcirii, de aceea el acceptă, la început, o carieră de tip balzaciană (Vezi: vol. *O iubire a lui Swann*), pentru a ajunge în sfârşit la propria sa ființă, la propriul său eu interior prin scriitură, numai astfel fiind posibilă constituirea romanului.

Spre sfârşitul cărții naratorul ajunge la o revelație importantă: literatura este o activitate, care are o finalitate proprie, existențială şi constituie sensul vieții sale. Scrierea este un act de voință care dovedeşte aptitudinea sa de a învinge dorințele şi impulsurile sale, tot ce emană din sfera joasă şi periculoasă. După ce naratorul s-a îndoit îndelung de sine însuşi, precum şi de aptitudinile sale, el va cunoaşte, în sfârşit, certitudinea decisivă: opera sa trebuie să fie **conştientizarea** propriei geneze. În fond, Proust ne povesteşte o istorie, menționa G. Picon, care se reduce la demonstrarea faptului că era posibil de a o scrie. Această operă, care era „imposibilă”, „improbabilă”, iată că ne demonstrează posibilitatea sa. Acest „je” al naratorului este diagonala sau, mai bine zis, perpendiculara interioară care face din timpul pierdut o posibilitate a unui timp care va putea fi găsit [27]. Vom avea astfel reperele unei scheme narative (foarte apropiate de **EM** al lui Greimas, vezi mai sus), compusă din patru secvențe ireversibile, care caracterizează romanul proustian: **1. voința de a scrie (*vouloir savoir, vouloir pouvoir* vs *vouloir écrire*); 2. neputința de a scrie; 3. putința de a scrie; 4. imposibilitatea de a nu scrie.**

Aceste secvențe vin să demonstreze încă o dată faptul că naratorul proustian este un artist, a cărui artă este scriitura, asemeni sculptorului – sculptura, pictorului – pictura, muzicianului – muzica. Un artist ce îşi desăvârşeşte arta până la sacrificiul de sine, până la imposibilitatea de a fi altfel decât scriind, scriindu-se, transcriindu-şi ființa. De aceea, împărtăşim numai parțial adevărul hipofrazelor lui G. Genette („Marcel devine scriitor”), M. Zamfir („Marcel descoperă lumea”) sau N. Manolescu („Sandu scrie un roman”, frază-titlu al capitolului despre romanele lui A. Holban, care, la sigur, e de aceeaşi sorginte) ş.a. Hipofraza la care poate fi redus romanul lui Proust, şi totodată romanele româneşti descendente din acesta, este: „**Artistul îşi creează lumea, descoperind-o**”, unde, prin „artist” se va înțelege

Marcel-naratorul-scriptor; „a crea descoperind” = scrie, meditează, trăieşte, vede prin arta sa, care este scrierea şi produsul ei; lumea = lumea exterioară şi lumea interioară, de fapt, lumea care poate fi percepută prin intermediul eului, în stilul său personal, artistic.

2.2.1. Personajul care nu poate să nu scrie

Deşi în studiile de teorie literară nu se menționează un astfel de tip de personaj, el nefiind clasabil după anumite criterii sociale, caracterologice, temperamentale etc., totuşi el există şi uneori chiar într-o postură dominantă, ordonând şi dând orientări noi prozei literare. Astfel întâlnim în unele romane moderne aşa personaje a căror existență este condiționată de scriitură, iar conținutul romanului este axat fie pe urmărirea procesului de scriere a romanului din interior (ex.: romanul lui Proust [28]) sau din exterior (în cazul lui Gide cu Falsificatorii de bani). Găsim astfel de personaje şi în literatura română, tangente inevitabil cu modelul proustian.

Patul lui Procust (1933) de C. Petrescu este un roman cu un astfel de personaj. Fără a face trimitere la majoritatea exegezelor cu referință la roman, exegeze care de altfel amintesc de problema noastră dar o lasă deschisă, analiza anume din acest punct de vedere dându-ne posibilitatea de a propune semnificații noi în planul semantic al relaționării titlului cu conținutul romanului, „patul lui Procust”, venind tocmai să dimensioneze procesul scriiturii. Cu excepția Emiliei, toate personajele romanului scriu sau preferă unei comunicări orale, una scrisă. De ce? Se pare că avem de a face cu personaje ce nu pot ființa decât prin scris, C. Petrescu deschizând largi orizonturi spre o poetică a scrierii.

Avându-şi originea încă într-un dialog al lui Platon *Phaidros*, în care Socrate îşi exprimă atitudinea negativă destul de convingător, scrierea (ca proces, act, derulare) mai rămâne o problemă între adevărul spus şi cel aşternut pe hârtie, între memorie şi rememorare, între emițătorul viu şi textul mut, lăsat spre multitudinea interpretativă a receptorului. J. Derrida, analizând dialogul lui Platon, asociază scrierea cu *pharmakon*-ul lui Platon [29], menționând că de fapt intenția şi intonația sunt aceleaşi: „una şi aceeaşi suspiciune învăluie, în acelaşi gest, cartea şi drogul, scrierea şi eficacitatea ocultă, ambiguă, părăsită în seama empirismului şi hazardului, operând conform căilor magiei, iar nu legilor necesității. Cartea, cunoaşterea moartă şi țeapănă închisă în *biblia*, povestirile acumulate, nomenclaturile, rețelele şi formulele învățate pe de rost, toate acestea sunt la fel de străine față de cunoaşterea vie şi de dialectică, pe cât este *pharmakon*-ul în raport cu ştiința medicală şi mitul în raport cu cunoaşterea” [30, p.76]. Astfel, scrierea este tocmai procesul de încifrare, de mortificare a cunoaşterii vii, este drogul sau otrava, în sensul lui Derrida, adusă vieții, trăirii vii a momentului.

Având ca generator principal convingerea de a scrie, romanul *Patul lui Procust* se împarte, structural, în două părți:

Partea A. 1. Dna T. are anumite relații sentimentale cu Fred, cu D., cu fostul ei soț. 2. Se produc câteva întâlniri ale Autorului-personaj (AP) cu Dna T. unde se ia în discuție şi faptul de a scrie cele trăite. 3. Dna T. se lasă convinsă şi scrie trei scrisori lui AP.

Partea B. 1. Ladima este un ziarist şi un poet necunoscut, care îşi petrece timpul cu prietenii săi Penciulescu şi Bărăgan; pe un plan paralel Fred, reputat aviator, boxer etc., cu o situație financiară şi politică ce-i permite distracții luxoase şi alte plăceri, în afară de iubirea nemărturisită pentru Dna T. 2. Atunci când o întâlneşte pe Emilia, Ladima îi scrie un şir de scrisori, în special amoroase, dar trăite insistent. 3. Emilia păstrează scrisorile lui Ladima cu grijă, la insistența surorii ei Valeria. 4. Fred citeşte aceste scrisori în patul Emiliei şi încearcă să descifreze taina morții lui Ladima. 5. AP îl găseşte pe Fred şi-l convinge să scrie. 6. Fred începe să scrie manuscrisul, care ulterior trebuia să fie refăcut de către AP într-un roman, unde pe lângă propriile considerații, re-scrie scrisorile lui Ladima. 7. Caietele lui Fred ajung la AP, care le dăruieşte Dnei T.

Această împărțire convențională nu ar avea nici o semnificație atât timp, cât la mijlocul ei nu ar fi un joc de oglinzi paralele ordonate de către AP, acestuia revenindu-i şi rolul de orator privind convertirea personajelor ce intră în contact cu el, de la trăirea vie a sentimentelor la „înmormântarea" lor pe hârtie, prin procesul scrierii. Curios, dar acesta le cere cunoştințelor sale să scrie şi chiar reuşeşte să-i convingă de aceasta. Ca rezultat, el primeşte trei scrisori ale Doamnei T. şi un caiet al lui Fred. Deoarece Dna T. nu reuşeşte să treacă, prin scris, bariera devenirii artistice, ea rămâne, în fond, aceeaşi, iar scrisorile ei nu prezintă nici un interes diegetic, ele servind doar ca fundal (reflecție a oglinzii paralele) pentru relatarea lui Fred.

Fred este un personaj-problemă. El se lasă convins să scrie şi reuşeşte să devină, prin scrierea manuscrisului său, un romancier. Faptul cel mai curios este modul cum se lasă convins să o facă. Sunt cel puțin doi stimulenți care incită spiritul creator al lui Fred, aviator pasionat, boxer, un vizitator al saloanelor de artă modernă, etc. Mai întâi e AP, care îl imploră condiționat să scrie. Strategia de convingere a lui Fred respectă în linii mari tehnicile retoricii clasice. Fred cedează ispitei de a scrie la insistența lui AP. Intuitiv Fred avea subiectul unui roman şi el se oferă lui AP să i-l povestească, dar se lasă convins de acesta din urmă să o facă doar în scris. Dialogul dintre cei doi este extras din subsolul romanului, text scris de către AP, în calitatea sa de personaj şi narator.

„Am crezut că mi se oferă prilejul căutat de multă vreme.

– E ceva aşa de extraordinar, într-adevăr?

– Poate că nu, poate că da, nu ştiu…Sunt ca şi bolnav din asta de o lună de zile. Un adevărat subiect de roman…

Am căutat să exercit asupra lui presiunea care mai niciodată nu dă greş în lumea profană.

– Poate că m-ar ispiti să-l scriu eu – romanul ăsta – dacă îl socoți aşa de interesant.

– Haide atunci la Şosea să luăm masa şi să-ți povestesc toată întâmplarea.

Am refuzat molatec.

– Nu, dacă mi-o povesteşti nu mi-e de nici un folos. Subiecte mi se oferă în toată ziua. Nu e scriitor căruia să nu i se ofere aproape cotidian subiecte. „Extraordinar. Am să-ți povestesc cazul meu!.. Să vezi!.. Ai putea să scoți un roman!…" Dacă vrei să-mi fii cu adevărat de folos, **povesteşte-mi totul în scris**. Mai mult decât întâmplarea însăşi, care nu poate fi mai extraordinară, orice ai spune, decât un război, m-ar interesa amănunte, mai ales cadrul, atmosfera şi materialul întâmplării…Pe urmă **eu voi face totul într-un roman**" [31, p.27].

Aşadar, AP îi sugerează, mai întâi, ideea de a scrie, apoi se oferă de a „reface" manuscrisul într-un roman, care avea să respecte toate convențiile. Fred este gată să nareze istoria lui. Dar Autorul îi cere să povestească în scris şi îl lasă să ia decizia.

Scrisorile lui Ladima constituie un alt stimulent, de fapt şi cel de bază, de a scrie pentru Fred, scrisori pe care acesta din urmă le citeşte mult mai înainte de a le re-scrie în manuscrisul său. Necesitatea de a scrie este pentru Ladima un „imperativ categoric", un fel de a fi, aerul fiecărei zile. Mai ales că el găseşte ca singur mijloc mai accesibil (aproape am spune monologal) de comunicare cu Emilia prin intermediul scrisorilor. Exemple sunt mai multe, dar ne limităm la câteva mai expresive: (Scr. 22) „*Scumpă Emy, trebuie să-ți scriu, căci am impresia că e singurul mijloc în care mai pot comunica, de o săptămână încoace, cu tine… Emilia, mai fii puțin şi a mea…E aşa de puțin ce-ți cer. Imaginea ta n-o mai pot dezlipi de viitorul meu…S-ar putea ca în scurtă vreme să avem bani…bani…să ai ce-ți trebuie, oferit de mine. GDL*" [31, p. 107], sau în altă scrisoare (nr. 28): „*E peste puterile mele…Trebuie să-ți scriu… Trebuie să-ți vorbesc. Până mâine seară trebuie să se întâmple ceva, pentru că mi se rup zăvoarele minții…Sunt cel mai nenorocit om, Emy, când sunt departe de tine. Cel puțin înainte te puteam aştepta…Sufeream atâta. Azi până şi aşteptarea aceea mi se pare un paradis pierdut. Re-dă-mi-l…Pe lumea aceasta e tot ce mi s-a dăruit într-o viață de umilință, mizerie şi suferință. George Ladima*" [p.116-117]. De fapt, însuşi Ladima mărturiseşte o dată, în roman, că el e **un om-care-scrie**, explicându-şi prin aceasta condiția existenței sale. Într-o discuție cu Fred, care îl ruga să mai rămână la gazetă, Ladima îi spune deschis, fără ocoliş: „Dragă domnule Vasilescu…Nu te supăra…Eu sunt un om care scrie. Şi dacă nu scriu ceea ce gândesc, de ce să mai scriu? Nu pot altfel" [p. 136]. Posibil, chiar de aici şi începe apropierea celor doi: Fred şi Ladima, din faptul că ei sunt personaje ce nu pot altfel decât să scrie ceea ce gândesc, şi ceea ce gândesc să scrie, reuşind a se elibera de cotidian şi de a deveni artişti veritabili, prin praxisul scriptic. Ei ambii pot deveni scriitori, deoarece scrisul este una din condițiile lor de existență.

Am scos în evidență un dublu stimulent pentru decizia lui Fred de a scrie: unul ce vine din discursul epistolar, programatic, aproape ca în romanele epistolare, ce îi serveşte ca model, şi al doilea – insistența lui AP, care îi cere să scrie. Produsul actului de scriere a lui Fred nu este un roman veritabil, produs conştient, ci un fel de scrisoare, de manuscris, în care naratorul Fred îi comunică lui AP un mesaj în care este descris un sentiment trăit. Să analizăm ambele personaje menționate sub acest unghi de vedere. Fred conştientizează actul

creator de scriere *in flagrant*, faptul fiind menționat de câteva ori, ceea ce-i permite cititorului să asiste la spectacolul trecerii poeticului în poietic, în sensul Irinei Mavrodin. Ambele cazuri sunt marcate în meditațiile interioare ale lui Fred, posibil ca un răspuns la insistența AP de a scrie: „Dacă vrei să-mi fii cu adevărat de folos, **povesteşte-mi totul în scris**" [subsolul p. 27] sau „De multe ori am stăruit pe lângă dânsul să scrie, fiindcă acea impresie unică de trăire adevărată…" [subsolul p. 26]. Astfel stimulentul devine tot mai provocator, deşi neîncrederea în potențele scriitoriceşti fuseseră anunțate din start: „Toate le-am făcut în viață şi tot ce mi-a stârnit amorul propriu e trecut în activitatea mea ca într-un memoriu de carieră. Numai scriitor ştiu că oricât aş vrea, orice aş face şi oricât m-aş stoarce, n-aş putea deveni niciodată…" [p. 29]. Prima dată Fred va utiliza o paranteză, posibil ca pe o intervenție nemotivată, în structura textului său, iar a doua oară va interveni chiar direct, motivația şi „privirea dintr-o parte asupra sa", fiind parte a actului creator, parte a romanului, de altfel o modalitate de scriere modernă, apropiată de cea a lui M. Proust.

1. „(Dar văd că iau lucrurile în serios… **Ştii că a început să-mi placă să scriu?** …Voi fi păcătuind cumva împotriva gramaticii, probabil că folosesc mereu unele cuvinte, cum mi se spune că fac când vorbesc, dar altfel nu e greu. **Vreau acum să ştii totul.** Povestind în scris, retrăieşti din nou aceleaşi întâmplări şi bucurii întocmai, dar parcă le simți altfel, apar acum luminate de alt înțeles, care le face şi mai vii, pentru că ştii ce s-a întâmplat în urmă)" (p. 73-74).

2. „Aş fi vrut să-i spun mai multe atunci, dar, deşi vream, nu aveam gânduri limpezi, nu izbuteam să mă exprim. Când **scriu însă acum** e cu totul altceva. E foarte ciudat **cât mă ajută scrisul să gândesc**. Până aştern o frază pe hârtie, alta se formează de la sine, în minte, adâncind-o pe cea dintâi. Când sunt în fața cuiva nici nu pot să gândesc ca lumea" (p. 169, subl. n. –P.M.)

Dihotomia acum (când scriu)/ „acum"(când stau în pat) este o convenție a unei astfel de modalități de a scrie, marcând distanța temporală dintre prezentul trăirii şi cel al scrierii. Numai actul propriu-zis de a aşterne pe hârtie, de a scrie, devine singurul mod de existență, insistența cu care se accentuează amintind întrucâtva de ceea ce J. Derrida numeşte „drog" sau *pharmakon.* Activitatea scripturală este percepută ca un baraj, un himen ce permite numai celui ce o exercită să treacă în altă lume, diferită de cea reală, o lume a artisticului.

Tot astfel stau lucrurile şi în cazul lui Ladima. Acest personaj, conservat în propriile lui scrisori, ce nu există decât datorită rememorării lui de către Fred şi a unor aprecieri subiective ale Emiliei, rămâne a fi unul dintre cele mai misterioase personaje din literatura română. Ladima este personajul sacrificat scrisului, este cel care nu poate trăi decât prin scris. Acceptând o modalitate de comunicare cu Emilia firească ființei lui, Ladima scrie, complăcându-se astfel, şi găsind destul de favorabile creației situațiile incomode comunicării verbale. Motivațiile discursului scriptural se succed într-o gamă crescendo şi se

presupun reciproc. În şirul de scrisori adresat Emiliei nu e un moft ascuns, un lux de a-şi mai împărtăşi ideile şi în formulă epistolară, ci e vorba de o necesitate de comunicare, o existență condiționată de scris, un fel de a trăi într-o societate şi de a fi membru al acestei societăți. Firul logic al evoluției evenimentelor poate fi dedus pe baza celor menționate în scrisorile lui Ladima.

Astfel, primele scrisori (primele 3-4) sunt un început stângaci de comunicare, deoarece, în situațiile comunicative, deschiderea canalului este una din problemele dificile. Ladima o face destul de inteligent, cu mari speranțe într-o posibilă relație cu Emilia. Formula de adresare este oficială, stilul rece, distant, dar totodată deschis spre noi posibilități. Întâia scrisoare: „*Domnişoară, ştiam că primăvara aceasta îmi va aduce numai bucurii… M-ați căutat ieri şi alaltăieri la redacție … Am fost destul de pedepsit pentru că nu v-am putut admira la noi în redacție … şi nu m-am putut ameți de parfumul …atât de rar întâlnit al mâinilor d-voastră. […] Nu îndrăznesc să vă deranjez acasă. […] …am putea lua aperitivul la vreuna din bodegi.* ***Să sper?*** *Cu respectuoase sărutări de mână, G. D. Ladima*" [p. 59-60]. De la tonul distant şi cald-rece din primele scrisori, adresarea cu „*Domnişoară*" şi „*Dumneavoastră"*, se trece repede, în următoarele scrisori, la un ton cald-afectuos, familial şi intim („*tu*"), care se păstrează aproape pe parcursul întregii colecții de scrisori: „*Scumpă domnişoară şi prietenă! Cât de greşită eşti…Dar n-am fost supărat, am fost puțin îndurerat…Devotatul G.D.L.*" [p. 61] (scr. 3), „*Prietenă scumpă, sâmbătă se joacă nu numai cariera d-tale, ci şi norocul meu… […]PS. Uite, e stupid să spun, dar sunt fericit, Emy. Prietena mea…Prietena mea…*" [p. 62-63]. (scr. 4), „*Dragă, scumpă Emilie*"(scr. 5), „*Scumpă neasemănată prietenă*" (scr. 6), „*Scumpa mea…*" (scr.7) etc.

Abuzul de scrisori venite numai din partea lui Ladima, fără a avea un răspuns din partea Emiliei, are o explicație în diegeză. Dacă primele scrisori sunt unul dintre posibilele deschideri ale canalului de comunicare, următoarele mai au şi alte motivații. Ex.: după ce Ladima şi-a permis să vină în ospeție la Emilia, el consemnează permanent **lipsa ei de acasă,** un prilej pentru a o aştepta şi a scrie scrisori în scopul întinderii la maximum a timpului de aşteptare sau de a avea prilejul să mai vorbească cu Valeria. Necesitatea de a vorbi/comunica cu Emilia acutizează suferința lui Ladima din cauza neprezenței ei acasă, de aceea el îi va cere insistent să stea acasă: „*…Dacă te-aş fi găsit acasă…Mi-e dor…trebuie neapărat să te văd…Azi…până mâine e o imensitate. Dezolat, G.D.L.*" (p. 65). (scr. 7), „*Scumpa mea… îmi lipseşti ca lumina unui neurastenic…în fiecare zi te-am aşteptat…*" (p. 65), sau „*Emy, te-am aşteptat până la 12.30… În oraşul ăsta putred, în care totul e de vânzare, interiorul acesta e un refugiu de frumusețe şi curățenie…George*" (p. 103). Lipsa de acasă este şi mai acut trăită de către sensibilitatea lui Ladima atunci când Emilia se află departe**,** în altă localitate.

Despărțirea e trăită la limită ca ceva nefiresc, nefiind acceptată sub nici o formă, deşi ea se realizează totuşi. *„Gândul despărțirii mi-e absolut imposibil de realizat, cum nu pot gândi un cerc pătrat…Nu ca femeie, nu de corpul tău duc lipsă, Emilia. Prezența ta sufletească mi-e necesară…Scrie-mi două rânduri, GDL”* (p. 66). (scr.8) Imposibilitatea acceptării despărțirii este compensată cu puțina plăcere de a se simți bine acolo unde este. Deşi Ladima se afla şi el departe de capitală, la Tekirghiol, unde-şi făcea băile necesare reumatismului, necesitatea de scriptural îi stimulează durerea: *„Scumpo, sunt mulțumit că te simți atât de bine de acolo, la Bârlad. Mi-e totuşi atât de greu să-mi închipui că te poți simți bine într-un oraş în care nu sunt eu. Pentru că mi-e totul fără nici un Dumnezeu când ştiu că nu eşti în acelaşi oraş cu mine… // Sunt obosit, sunt disperat…*” (p. 67) şi insistă mereu ca această comunicare măcar fie ea şi epistolară să nu fie întreruptă, să continue aşa de dragul ei de a fi: *„Totuşi scrie-mi mai des…Scrie-mi mult, Emy… Scrie-mi ce-ți trece prin cap. E trist fără tine. GDL*” (p. 69).

Un alt motiv evident de a scrie scrisori este acuzarea, învinovățirea sau chiar enunțarea unor cuvinte de ocară, imposibil de expus verbal, în situații conflictuale. Inevitabil, după conflict se va derula o altă serie de scrisori cu mesajul confidențial de a ierta toate şi de a începe o nouă prietenie, ce ar asigura uitarea a tot ce-a trecut. Aşa se întâmplă atunci când Ladima pune pentru prima dată sub semnul întrebării relația lui cu Emilia. După ce o încurajează într-o scrisoare precedentă, adresată în urma unui insucces al ei pe scena Teatrului Național, numind-o „o artistă excepțională”, îi dăruieşte o cruciuliță de aur a mamei lui, cu motivația că *„aş vrea să însemn cu ceva seara asta de succes din viața ta. Niciodată nu m-aş fi despărțit de ea, dar de gâtul tău îşi păstrează toată frumusețea gândului care mi-a dăruit-o. Mama ar fi bucuroasă s-o ştie la tine. Îți sărut de zeci de ori mâinile. G. D. Ladima*” (p. 96). Următoarea scrisoare, având în plic şi cheia de la uşă, este una destul de batjocuritoare, adăugând aici şi scenele relatate de către Emilia lui Fred, atunci când Ladima a intrat şi ea, fiind în pat cu Nae Gheoghidiu, nu a vrut să deschidă. Singurul caz din roman când scrisoarea nu se păstrează, dar denotă şi o anumită atitudine din partea ambilor corespondenți. Mai întâi, în cazul când Emițătorul îi adresează Receptorului un mesaj batjocuritor, acesta din urmă, manifestând anumită emoție, poate rupe şi arunca destul de motivat scrisoarea, lăsându-şi ca amintire doar jignirea provocată. Emilia îi povesteşte doar despre această scrisoare lui Fred, dar ea are o importanță deosebită la construcția subiectului romanului, deoarece prevede finalul lui.

Astfel, Emy îi explică lui Fred situația: „Tocmai la prânz mi-a trimis cheia şi cu o scrisoare batjocuritoare, care n-o mai am aici, că am făcut-o bucățele…Mă făcea ca pe o femeie de stradă… Spunea că niciodată nu m-a socotit altceva…că nu m-a iubit… Că ar vrea să nu mă mai întâlnească niciodată” [p. 99-100]. Abia de aici se impune un oarecare respect din partea cititorului pentru Emițătorul epistolar. Emilia se simți intimidată şi,

găsindu-se şi vinovată, a mers la compromis, şi nu i-a vorbit şi nici trimis prin cineva vorbă, ci i-a scris, denotând astfel un respect pentru felul de a comunica în anumite circumstanțe: „Eu ştiam că el mai bine moare, dar nu face primul pas să ne împăcăm şi de aceea îi scrisesem eu: „*Domnule, deşi ştiu că ți-e capul plin de toate aiurelele, găsesc că două luni e prea de tot. Vino să-ți explic ce a fost în seara aceea*". Şi a venit…Era sărăcuțul aşa de emoționat…Îi străluceau ochii, ba a şi plâns…" [p. 100].

Iertarea şi aplanarea conflictului este favorabilă unei noi serii epistolare, la care se adaugă, de ex. nişte flori. În linii mari, acest tip de scrisori apar după un prag psihologic depăşit, după ce s-au spus anumitor lucruri pe nume. De aici, caracterul lor intim. Ladima îşi mărturiseşte visurile de a fi mai bogat, proiectele sociale şi arhitecturale ale unei noi capitale, versuri cu caracter filozofic etc. Merită să atenționăm că de cele mai multe ori, în scrisorile ce au ca obiectiv final împăcarea partenerilor şi continuarea relației lor, îşi ia vina asupra sa acel care are o necesitate mai acută de comunicare. În cazul dat, Ladima se acuză, privindu-se dintr-o parte, de parcă nici nu ar fi vorba de o inteligență orgolioasă ce se respectă: „*Emy, îți repet şi acum: iartă-mă. De altfel, suferința mea atroce a fost un cancer în aceste două luni când te căutam de dimineață până seara…Emilia, singura femeie din oraşul acesta care găseşte din când în când câteva clipe şi pentru un nefericit ca mine, fără nici un interes…Cu ce nerozii îți răspund? Draga mea, draga mea Emilia, iartă-l pe George*" [p. 100].

Cel mai important punct de intersecție a reflexivului este, în accepția noastră, actul de creație, de scriere. În ambele cazuri, destinele lui Fred şi al lui Ladima se reflectă ca între oglinzi paralele, având ca punct de tangență convingerea de a se aventura scrisului. Ambii protagonişti sunt expuşi unor momente de trecere a barierei psihologice între a scrie şi a nu scrie. Trecerea barierei, în sfera artisticului scriptural, este un act ireversibil, personajele devenind, la nivel de ființare, unele cu un destin aparte. Conştientizarea actului creator de scriere, se manifestă într-o manieră proustiană, stimulată de memoria involuntară. Fred încearcă, asemeni unui epigon proustian, să teoretizeze conceptul de memorie involuntară printr-o meditație provocată de lectura (mai degrabă re-scrierea) unui bilețel al lui Ladima:

„*Vreau ca anul 1928 să fie anul vieții mele. George.*

Anul morții lui… Nici o bănuială. Aş vrea să nu mai **recad în mine însumi**, dar biletul acesta singur **stârneşte în mine o goană de forme şi lumini**. **Încerc să rezist şi n-am punct de sprijin.** Revelionul din 1928. Viața omului acesta **mă târăşte în vremea care s-a scurs, cu propria mea viață, cum trage un fluviu apele râului afluent"** [p. 173, subl. ns. -P.M.].

Această frază este, din punctul nostru de vedere, una ce o presupune şi o întregeşte semantic pe cea finală din „Epilog II, povestit de autor": „**Taina** lui Fred Vasilescu merge poate în cea universală, fără nici un moment de sprijin adevărat, aşa cum, singur a spus-o parcă, un afluent urmează legea fluviului" [p. 259]. Aşadar, faptul de a „recădea în propria-ți

ființă”, de a nu avea un punct de spijin, din cauza unor „forme şi lumini” ce nu au un suport logic şi rațional, este sinonimă cu ceea ce M. Proust numeşte „memorie involuntară”. Analogia dintre timpul prezent al scrierii şi timpul trecut al trăirii se conturează într-o imagine identică cu cea pe care Fred o compară cu curgerea unui fluviu care „trage apele afluentului său”. E vorba de aceeaşi trăire sau, mai bine-zis, de trăirea prezentă a unor momente trecute, ceea ce asigură redimensionarea timpului pierdut şi face ca acesta să fie regăsit şi evaluat la maximum. Trăirea este mai puțin decât una simplă, ea este însăşi viața, aşa cum mărturiseşte şi Fred: „Mă târăşte în vremea care s-a scurs, cu propria mea viață, cum trage un fluviu apele râului afluent”, ceea ce îi asigură lui Fred, la un moment dat, influențat direct de predecesorul său Ladima, un statut sigur de personaj care nu poate să nu scrie.

Revăzut, în acest sens, titlul romanului *Patul lui Procust* presupune tocmai dimensiunea scripturală, himenul scriptural (potrivit lui J. Derrida), care ar trebui să asigure armonia dintre omul ce scrie şi societatea în care trăieşte. Or, acest lucru este imposibil pentru toate personajele romanului, Procust reuşind fie să-i scurteze, fie sa-i întindă pe toți cei culcați în patul său. Doamna T. încearcă plăcerea scrisului, dar nu poate s-o asimileze, ea părând a fi egală cu dimensiunile patului. Ladima este mai scurt, deoarece nu reuşeşte să se manifeste pe deplin, în scrisori şi în poezie, din cauza refuzului receptorului public de a asimila mesajul lui, lux pe care şi-l permite însă Fred. Acesta are destul timp să-şi scrie textul (ce urma să devină roman), în care re-scrie şi scrisorile lui Ladima, însă trecerea în sfera artisticului este una definitivă, el dedându-se cu toată ființa scrisului şi nemaifiind nicicum capabil să se integreze societății. Astfel el depăşeşte limitele patului şi, ca şi în cazul celuilalt, moartea este inevitabilă. Mai rămâne AP, cel care apare la început în subsolul primelor pagini, de unde oferă cititorului anumite explicații, şi „iese” apoi în Epilogul II, pentru a aminti că e un simplu personaj, un Procust modern.

NOTE (4):

1. Ricoeur, Paul. *Metafora vie*. –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1984.
2. Doležel, Lubomir. *Poetica occidentală.* –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1998.
3. Marino Adrain. *Comparatism şi teoria literaturii.* –Iaşi: Ed. „Polirom”, 1998.
4. Booth, Wayne. *Retorica romanului.* –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1976, în care identificăm o constatare apreciabilă privind funcția retoricii în roman: „*...o povestire nu va fi inteligibilă, dacă nu va include, nu contează cât de subtil,* ***o cantitate de relatare necesară*** *nu numai pentru a ne atrage atenția asupra sistemului de valori care îi conferă sensul ei şi, fapt deosebit de important, pentru a ne predispune în vederea acceptării fie şi provizorii a acelui sistem de valori. Este adevărat că cititorul trebuie să fie receptiv, deschis, gata să primească informațiile-cheie. Dar* ***opera însăşi – oricare operă nescrisă de mine însumi sau de cei care îmi împărtăşesc convingerile – trebuie să umple cu retorica sa golul creat de către suspendarea propriilor mele convingeri***” (p. 149).
5. Holban, Anton.*O moarte care nu dovedeşte nimic. Ioana.* –Timişoara: Editura de Vest, 1993.
6. Barthes, Roland. *Plăcerea textului.* –Cluj: Ed. „Echinox”, 1994.

7. Greimas, Algirdas Julien. *Sémantique structurale. Recherche de méthode.* –Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

8. În explicația termenului „funcție”, A. Greimas face trimitere la „inventarul funcțiilor stabilite de V. Propp”, construindu-şi argumentul în baza faptului că: „*Le lecteur verra, grâce à cet exemple, qu'un plus de l'isotopie, qui est un concept fondamental de la description, la réduction doit tenir compte de l'économie générale du récit, c'est-à-dire de la cohérence interne du modèle./ Vue sous cet angle, la réduction apparaît comme pouvant prendre tantôt la forme de* **condensation**, *c'est-à-dire de la dénomination des fonction hyperotaxiques, tantôt la forme d'***expansion**, c'est-à-dire de la partition d'une fonction trop générale en fonctions hypotaxiques, bien que celles-ci ne soient pas toujours nommément présentes dans la manifestation*” (p. 164).

9. Se pare că A. Greimas este influențat de o formulă identică, pe care o exemplifică spre sfârşitul capitolului său (p. 170), aceasta aparținând antropologului C. Levi-Stauss în lucrarea sa *Atropologie structurală* şi care arată cum o structură omologică binară aşa ca:

1. S (*viață*) vs non S (*moarte*)
2. S1 (*agricultură*) vs non S1 (*război*),

poate genera un al treilea termen complex sau mediator (vânătoarea):

3. *Agricultură* (pozitiv) vs *Vânătoare* (complex) vs *Război* (negativ).

10. Zamfir Mihai. *Imaginea ascunsă. Structura narativă a romanului proustian*. –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1976.
11. Eliade Mircea. *Aspecte ale mitului*. –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1978.
12. Eliade, Mircea. *Experiența senzorială şi experiența mistică la primitivi*. În *Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri. Mituri, vise şi mistere*. –Bucureşti: Ed. ştiințifică, 1991.
13. Tămâianu, Emma. *Fundamentele tipologiei textuale*. – Cluj-Napoca: Ed. „Clusium”, 2001.
14. Zafiu, Rodica. *Modele narative din perspectiva textului poetic.* // „Studii şi cercetări lingvistice”, nr. 3 (XXXVIII), mai-iunie, 1987, p. 376-382.
15. Zafiu, Rodica. *Narațiune şi poezie*. –Bucureşti: Ed. BIC ALL, 2000.
16. Segre, Cesare. *Istorie – cultură – critică*. –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1986.
17. Bremond, Claude. *Logica povestirii*. Trad. M. Slăvescu. –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1981.
18. Propp, Vladimir. *Morfologia basmului*. –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1970, cap. „Funcțiile personajelor”.
19. Ricardou, Jean. *Noi probleme ale romanului*. –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1988, cap. „Metafora de la un capăt la altul (probleme ale metaforei producătoare, plecând de la *În căutarea timpului pierdut*)”.
20. Genette, Gerard. *Metonimia la Proust* // *Figuri*. –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1978.
21. Bratu, Florian. *Proust – cunoaştere şi discurs*. –Iaşi: Ed. „Junimea”, 1997.
22. Prus, Elena. *Poetica modalității la Proust*. –Chişinău: Ed. „Ruxanda”, 1998.
23. Bataglia, Salvadore. *Mitografia personajului*. –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1976.
24. Proust, Marcel. *Timpul regăsit*. –Bucureşti: Ed. „Univers”, 2000.
25. Conio, Gerard. *Lire Proust*. –Paris : Ed. Piere Bordas et fils, 1989; Apud: Prus E. *Poetica modalității la Proust*. –Chişinău: Ed. „Ruxanda”, 1998, p.167.
26. Barthes, Roland. *Romanul scriiturii. Antologie*. –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1987.
27. Picon, Gaeton. *Lecture de Proust*. –Paris: Edition „Mercure de France”, 1963, p. 110; Apud: Prus E. *Poetica modalității la Proust*. –Chişinău: Editura „Ruxanda”, 1998, p.170.

28. Cercetătoarea I. Mavrodin comentează (în cap. „Creionaul şi hârtia” // *Mâna care scrie. Spre o poetică a hazardului*, 2002, p. 104) un pasaj din prima parte a romanului *În căutarea timpului pierdut, Du coté de chez Swan*, care reflectă voința de a scrie a lui Marcel: „Simțeam că nu ajung până la capătul impresiei mele, că era ceva în spatele acestei mişcări, îndărătul acestei limpezimi, un lucru pe care ele îl conțineau şi îl ascundeau totodată. (…) Fără să-mi spun ceea ce era ascuns îndărătul clopotnițelor din Martinville trebuia să fi avut analogie cu o frază frumoasă, deoarece apăruse prin cuvinte care-mi făceau plăcere, **i-am cerut doctorului un creion şi hârtie şi am compus**, în zdruncinăturile trăsurii, ca să-mi uşurez conştiința şi să ascult de entuziasmul meu, următoarea bucată, pe care am compus-o mai târziu şi căreia nu i-a adus decât puține schimbări”.

29. Reproducem un fragment din comentariul lui J. Derrida la un pasaj din dialogul *Phaidros* de Platon, în care Theuth îi aduce în dar regelui egiptean „alfabetul", această „ştiinţă" şi „leac (*pharmakon*) al uitării" care este scrierea: **„***Au ajuns iată la litere şi Theuth a spus: "Priveşte, rege, ştiința* (mathema) *aceasta îi va face pe egipteni mai înțelepți şi mai cu ținere de minte; găsit a fost* ***leacul*** **(pharmakon)** *uitării şi, deopotrivă, al neştiinței". La care regele a răspuns…"* Replica regelui presupune că eficitatea *pharmakon*-ului s-ar putea inversa: el ar putea agrava răul, în loc de a-l înlătura. Sau, mai curând, răspunsul regal vrea să însemne că din şiretenie şi/sau naivitate, Theuth a exhibat reversul adevăratului efect al scrierii. Pentru a-şi pune în valoare invenția, Theuth ar fi denaturat, astfel, *pharmakon*-ul, rostind contrariul efectului de care este capabilă scrierea. **El a făcut să treacă o otravă drept un leac**. […] *Pharmakon*-ul este aşadar duşmanul viului, în general, fie el sănătos sau bolnav. Trebuie să ne amintim aceasta şi Platon ne invită în acest sens, când scrierea este oferită ca *pharmakon.* Contrară vieții, scrierea sau, dacă vreți *pharmakon*-ul, nu face decât să deplaseze, adică să irite răul. Aceasta va fi, în schema sa logică, obiecția pe care regele o aduce scrierii: **sub pretextul de a suplini memoria, scrierea te face şi mai amnezic**; departe de a spori cunoaşterea ea o reduce. Ea nu răspunde nevoii memoriei, țintește alături, nu întăreşte memoria (*mneme*), ci doar „reamintirea" (*hypomneme*). Ea acționează, aşadar, întocmai ca orice *pharmakon*" (*Diseminarea*, p.99).

30. Derrida, Jacques. *Diseminarea.* –Bucureşti: Ed. „Univers enciclopedic", 1997.

31. Petrescu, Camil. *Patul lui Procust*. –Bucureşti: Ed. „100+1Grammar", 2000.

CAPITOLUL III. MEREOLOGIA ROMANULUI PERSONAL. REMODELĂRI

§ 1. „Metaromanul” lui Proust

1.1. Proust vs Gide

Exegeza românească de ultimă oră glisează cel puțin în două direcții de identificare a unui model epistemologic european, atunci când explică caracterul autentist al romanului românesc interbelic, accentuând, mai ales, meritului lui A. Gide, în defavoarea lui M. Proust, elogiat mai devreme. Revine astfel în discuție problema pe care o formula cu ironie, încă în deceniul trei al secolului al XX-lea, criticul literar G. Călinescu în replica sa adusă „Noii structuri” a lui C. Petrescu: „Dl Camil Petrescu şi-a lămurit concepțiunea actuală despre roman pe larg în articolul Marcel Proust, din Teze şi antiteze. În linii generale, se declară aici proustian şi ar fi o problemă interesantă de dezlegat (dar nu e momentul) cum se face că romancierii români nu sunt nici balzacieni, nici dostoevskieni, nici flaubertieni, dar au devenit toți, deodată, proustieni” [1, p. 149]. De aici pornind, G. Călinescu încearcă să demonstreze non-valabilitatea unor afirmații spuse grăbit ale lui C. Petrescu, iar odată cu acestea şi comprehensiunea inadecvată a esteticii proustiene, înclinând domeniul sursologic camilpetrescian înspre alți autori, decât Proust. De exemplu, conceptul de „anticalofilie” ar fi o înrâurire a lui A. Gide: „Apare la dl Camil Petrescu o atitudine ce nu se mai explică prin fenomenologia lui E. Husserl, şi aceasta este antipatia pentru „scrisul frumos”, pentru stil, într-un cuvânt pentru scriitorii „calofili”. Atitudinea aceasta e foarte legitimă şi îndreptățită de mişcarea gândirii estetice în epoca noastră. Totul e să înțelegem lucrurile cum trebuie. Aci dl Camil Petrescu îşi susține anticalofilia pe teoria (suprarealistă) a literaturii ca automatism, aci (aşa s-ar părea) pe noțiunea mai largă de autenticitate. **Înrâurirea lui André Gide este evidentă.** (subl.n. – P.M.) În parte urmând tradiția stendhaliană, în parte bizuindu-se pe romanul rus de tip Dostoevski, André Gide (teoretician acut, dar scriitor steril) afectează a fi, ca autor, un simplu referent al adevărului” [1, p. 156], menționează G. Călinescu încă la 1939, dând prilej de discuții critice contradictorii până în zilele noastre.

În acest context, criticul D. Micu (2000), pe linie călinesciană, menționează: „C. Petrescu s-a vrut proustian, însă […] a devenit, într-un fel, emulul lui André Gide” [2, p.286], pe M. Eliade, romancierul, „desconsiderarea literaturii, a literalului, îl apropie şi de Gide”, iar „**cel mai autentist, mai „gidian”** dintre prozatorii români notorii din perioada interbelică este Anton Holban”, caracterizat prin „recurgerea la „documente” (fragmente de jurnal, scrisori) şi, mai ales, nevoia irepresibilă de a se confesa, îl situează tipologic în descendența lui Gide” [2, p. 297]; romancierul M. Sebastian „asemenea lui Gide, a ținut jurnal” [2, p.298]. Curios fapt, de unde ştie D. Micu că M. Sebastian „a ținut jurnal”

asemenea lui Gide şi nu, de exemplu, asemenea lui Flaubert sau altor zeci de scriitori din toată lumea. Este ceva special în „a ține jurnal”, asemenea lui Gide?

Pe de altă parte, N. Manolescu (2001) argumentează descendența din Proust a romanului ionic, considerând, între altele, că: „Înaintea lui A. Holban şi M. Eliade, **influențați de Gide,** romanul nostru nu şi-a pus problema „formei” şi, implicit, nici pe cea a „adresantului” deschis” [3, p.366], cu toate că, menționează acelaşi critic: „A. Holban este **cel mai proustian** dintre romancierii noştri” [3, p.453]. Creația lui A. Holban ar sta astfel între două extreme: Proust şi Gide, ambele pe potrivă motivate din punctul de vedere al criticilor citați. Or, dacă generalizăm problema, se poate face o distincție netă între două grupuri de autori interbelici care „s-au lăsat influențați” fie de Gide, fie de Proust. Distincția este explicată destul de convingător de I. Băcuiş chiar în „Introducerea” la monografia sa Dublul Narcis, întitulată metaforic Narcis contra Narcis. Cercetătorul porneşte analiza pe marginea unui fragment critic semnificativ din N. Manolescu, în care se face distincția dintre „autorii-Personaje” şi „personajele-Autori”, amintind că „prototipul pentru cel din urmă este romanul proustian: s-a afirmat că uriaşa construcție din Căutarea... se poate reduce la această singură frază: Marcel scrie un roman[1]. Eram pe punctul să spun că prototipul pentru celălalt este Gide, în al său Jurnal sau în altele; dar mi-am amintit că singurul personaj al cărților lui este el-însuşi-scriind-aceste-cărți” [4, 449] şi adaugă „În mod paradoxal, romanul francez din şcolile lui Proust şi Gide şi implicit cel al discipolilor români, e construit, pornind de la două formule foarte diferite de narcisism. Romanul proustian ar putea fi definit ca încorporare a unui narcisism al analizei, în timp ce cel gidian este rezultatul unei alte formule, al unui narcisism al construcției. M. Proust inventează romanul la persoana întâi, camuflează în spatele unor personaje cunoscuți, iar A. Gide îşi construieşte romanele din substanța propriei sale vieți, căci toate operele lui sunt profund autobiografice. În cazul lui Proust narcisismul este proiectat asupra naratorului Marcel, în timp ce Gide este numai discipolul eroului său preferat Narcis” [5]. Ar trebui să considerăm că între „narcisismul analizei” şi „narcisismul construcției” este o diferență tranşantă, care îi separă pe cei doi autori, mai ales că I. Băicuş demonstrează în lucrarea sa că „anume în Proust şi Gide îşi au originea axele principale ale romanului românesc interbelic”.

Din punctul nostru de vedere, raportat la domeniul textual de investigație, între Proust şi Gide nu există o diferență categorică, iar „analiza” poate fi înțeleasă numai fiind raportată la „construcție” (de sens) şi invers. Metaromanul lui Proust este de fapt o „construcție” care depăşeşte limitele înguste ale „analizei” în sensul pe care îl dă termenului G. Ibrăileanu în lucrarea sa Creație şi analiză.

Problema e axată, mai degrabă, pe autenticitatea discursului romanesc, considerată a fi de facto numai în cazul în care naratorul (homo)diegetic („eu” narant şi narat) se

[1] O parafrazare a propoziției hipotaxice a lui G. Genette „**Marcel devine scriitor”** în *Discours du recit* (1972), p. 237.

materializează în propria sa scriitură, iar trăirea lui este cea a trăirii autentice a actului scriptural, înțeles uneori numai în sens ludic (sau ironic) ca pe „un joc narativ jucat de un narator care nu-şi ia funcția sa în serios”(„un jeu narratif joué par un narrateur ne prenant sa fonction au sérieux”) [6] opinie cu care nu suntem întru totul de acord, dacă raportăm problema la „chinurile” facerii artistice, mult mai credibile în sens de autenticitate, decât ceea ce pare uneori a fi ludicul, hazardul sau întâmplarea. Acest fenomen poate fi însă autonom de oricare model artistic din afară şi din considerente ale identicității temperamentale sau ale contextului cultural, excepția fiind numai cazul în care se acceptă o modalitate de scriere în sens metodologic. Totuşi, din cele menționate de majoritatea cercetătorilor, pare că se face o discriminare în privința „licențierii” lui Gide, acestuia revenindu-i de fiece dată misiunea bibliografică de a da explicații privind distincția dintre ficțional şi autentic, atât în Falsificatorii de bani (1925), cât şi în Jurnalul (1926) său. Or, Proust avea scrisă şi verificată cu experiența vieții această idee deja la 1922, anul morții sale.

Vom remarca aici şi faptul că în conținutul semantic al termenului „autenticitate” este, cel mai des, sesizat un paradox semantic, dat fiind faptul pluralității de sensuri pe care îl conține, uneori contradictorii. Astfel, Adrian Marino, care dedică un capitol explicării acestui termen în Dicționar de idei literare, concluzionează afirmând că „autenticitatea nu constituie, în ultimă analiză o noțiune estetică nici limpede, nici desăvârşită. Într-un fel avem de-a face cu un paradox: arta cere, fără îndoială, autenticitate, dar excesul de autenticitate riscă s-o distrugă. Autenticitatea tinde să se autoanuleze ca realitate estetică. Abuzul de „sinceritate”, de netransfigurare, fuga de orice compoziție şi stil o ucide, deşi arta – pentru a se construi – are nevoie, în orice caz de o anumită „sinceritate”, de un coeficient apreciabil de spontaneitate şi libertate a imaginației şi discursului. Numai că fugind mereu de la existență spre artistic, de la artistic spre „natural” şi de la natural spre nonartistic, autenticitatea riscă să-şi piardă pe drum umbra şi ființa” [7, p. 176]. Această concluzie a exegetului clujean vine în urma identificării unor trăsături specifice ale autenticității, întâlnite deja în practica literară, dar care nu rămân a fi categoric definitorii pentru aceasta. Astfel:

1) Ne aflăm în fața unei opere literare „autentice”, atunci când se oferă documente de orice tip (psihologice, morale sociale), „felii de viață”, „fapte brute”, „mici fapte adevărate fără însemnătate”, din a căror acumulare se desprinde o atmosferă de „autenticitate”, superioară la acest nivel, după unii, chiar sincerității”;

2) Autenticitatea, „mod de existență al obiectului”, dă expresie unor conținuturi substanțiale, echivalente, în plan literar, cu intuiția şi senzația „concretului”, adică e vorba de percepția datelor concrete ale realității, care pot sugera „substanța”, înțeleasă în sens ontologic, de „permanență” şi „durată eternă”;

3) Orice structură artistico-literară este, prin definiție, autentică, adică orice operă literară care poate fi gândită, intuită şi reconstituită mental ca sistem sau ca unitate funcțională (operație prin excelență critică), ceea ce presupune că haosul, amorful, dezordinea, confuzia, incoerența sunt prin definiție neant, deci antiautentice;

4) Autenticitatea extrage esențe, cristalizează tipuri, ridică particularul la general, cu alte cuvine ea este în acelaşi timp „clasică" şi „realistă" cu tendința transmiterii acestor calități artei în genere. Esența unui personaj, autor, epoci etc. nu poate fi decât autentică;

5) Autenticitatea reprezintă triumful naturii asupra „culturii" şi „civilizației", id est imitației, modei, convențiilor literare (de unde prestigiul tradițional şi inalterabil al poeziei populare); al „eului autentic" asupra „eului derivat", mai bine spus adulterat, falsificat, formalizat prin conformisme exterioare, produsul existenței cotidiene, convenționale, impersonale; al spontaneității şi ineității asupra imposturii, simulării, măştii; **al inspirației efective asupra mimetismului, influențelor facil sincronice. Autenticitatea, firește nu exclude nici „cultura", nici „influențele", dar totdeauna asimilate şi integrate propriei noastre unități şi formule interioare**;

6) Constituind o energie spontană, profund genuină, autenticitatea nu poate fi decât riguroasă, exigentă cu sine însăşi, imperioasă, din care cauză are caracterul necesității inexorabile, al pasiunii lăuntrice de nestăvilit, reprezentând condiția însăşi a creației;

7) Fără autenticitate, în sfârşit, nu există originalitate: individualitatea artistică nu poate fi decât autentică, deci originală, unică, irepetabilă [7, p. 168-171].

Astfel, caracterul autentic al discursului romanesc nu poate fi de esență gidiană sau proustiană, ea ține de individualitatea fiecărui artist în parte, care îşi creează opera sincer, spontan şi calculat totodată, altfel spus, autenticitatea se poate defini ca o menținere constantă în plan artistic a unui hazard cerebral, precum explică I. Mavrodin (vezi mai jos). Am subliniat un pasaj care să confirme că aderența la anumite formule culturale nu împiedică afirmarea originalității. Or, dacă spunem, de exemplu, că A. Holban este proustian, aceasta nu înseamnă că discursul său romanesc nu este autentic, din cauza că e raportabil la anumite modele. Din contra, şi aici A. Marino observă just, Proust a fost asimilat integrat formulei interioare a lui A. Holban, din care a rezultat romanul holbanian.

Considerăm că o dimensiune importantă a autenticității discursive romaneşti o putem identifica într-o formulă foarte apreciată şi utilizată în modernism, numită **poietică** (<gr. poiein „a face"), explicată de I. Mavrodin, privind problema noastră, astfel: „Pentru Gide, nu romanul important, ci jurnalul romanului, reflecția asupra actului de a scrie romanul, lectura unui ipotetic cititor deplasându-ți ea însăşi centrul de interes către metaoperă" [8, p.45], de unde şi metaromanul. Dar poietica nu îi este străină nici lui M. Proust, precum şi altor romancieri şi poeți moderni. Aceeaşi cercetătoare menționează că „la Proust, ele [operațiile prin care **facerea artistică** integrează hazardul – precizarea noastră P.M.] sunt

exhibate, operațiile de integrare fiind constituite într-o „metodă” insistent arătată cititorului” [9, p.100]. Şi atunci, din punctul nostru de vedere, între A. Gide şi M. Proust nu e nici o diferență substanțială, decât, poate, ambiguul cuvânt „jurnal”.

Să examinăm câteva momente-cheie care pot servi ca indici pentru „recunoaşterea” metaromanului lui Proust. La nivel discursiv identificăm cel puțin cinci instanțe perceptive ale realității exterioare şi interioare: eul narat sau empiric, eul narant, eul scriptor şi eul analist al „cărții”, şi nu în ultimul rând, unul care scapă majorității studiilor de specialitate (inclusiv lui G. Genette în Essai de méthode), eul inconştient (din vis), toate acestea putând fi aranjate într-o ordine etajată, în sensul devenirii continue în timpul diegetic, nu şi în cel al povestirii.

<table>
<tr><th colspan="3">EU</th></tr>
<tr><td>Inconştient</td><td colspan="2">Conştient</td></tr>
<tr><td rowspan="4">eul inconştient, care apare în vis, ca rezultat al unor complexe şi trăiri din copilărie</td><td>eul analist al „cărții”</td><td rowspan="2">Metadiegeză</td></tr>
<tr><td>eul scriptor</td></tr>
<tr><td>eul narant</td><td rowspan="2">Diegeză</td></tr>
<tr><td>eul narat</td></tr>
</table>

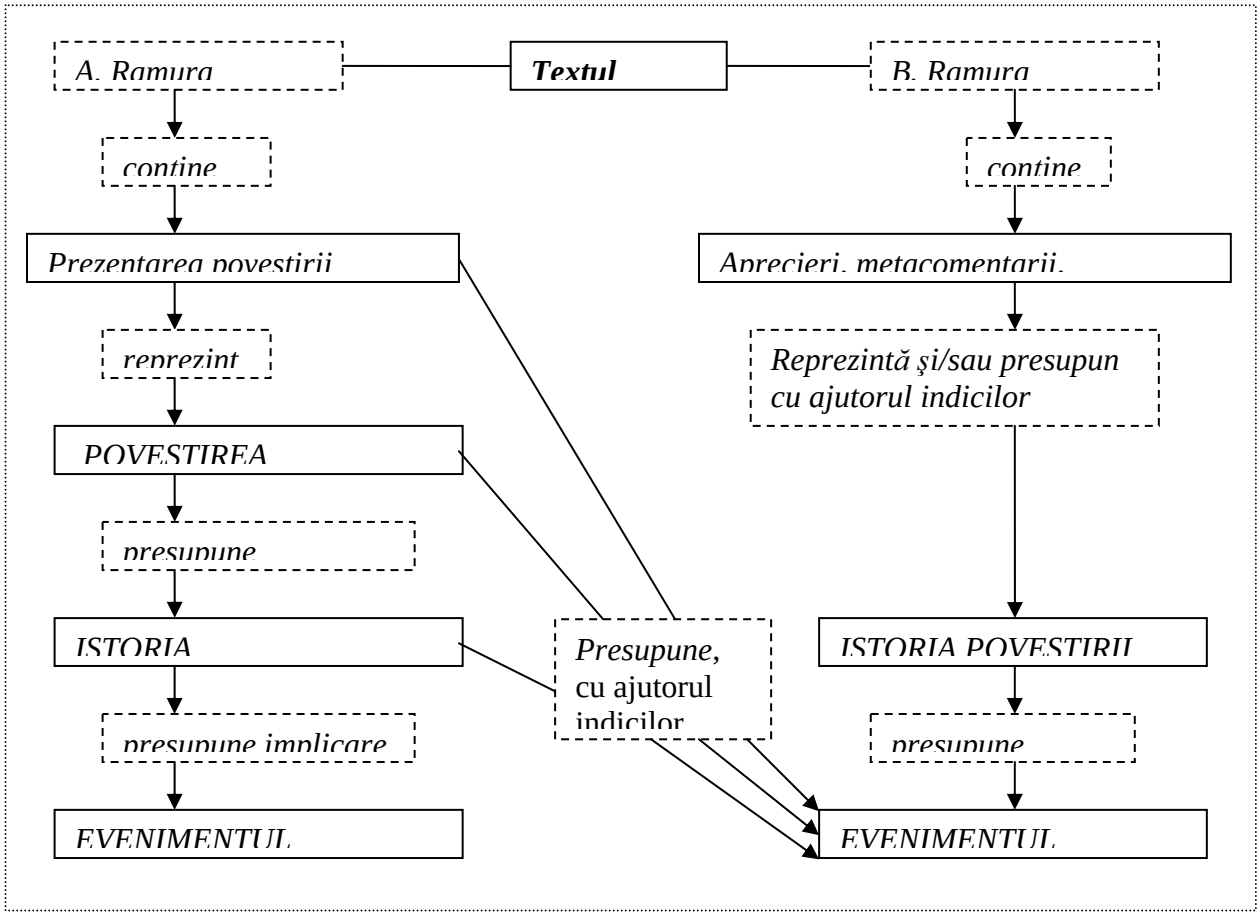
Tabelul 7. Mereologia EU-lui proustian

Dacă eul narant şi cel narat pot fi considerate instanțe narative fictive, eu scriptor şi „analistul cărții” nu intră decât în categoria unui evident discurs de „autenticitate”, specific metaromanului, adică discursului analitic al naratorului care depăşeşte limitele lumii fictive narate, creând în paralel şi lumea trăirilor sale, ale conştientizării actului său scriptural sau chiar analiza critică a propriului produs fictiv.

Relația dintre „diegeză” şi „metadiegeză” este explicată de W. Schmid (Naratologia, p. 184) într-o schemă în care „metaromanul” (exegeza sau metadiegeza) apare ca un conținut textual separabil de „romanul propriu-zis” (diegeza), fapt care poate fi sesizat numai de cititor, din considerentele că aceste două texte sunt asimilate concomitent, uneori chiar imperceptibil, iar delimitarea lor se poate face numai la un nivel abstract şi arbitrar. Astfel „textul narativ” (mai ales cel (homo)diegetic) are o structură bi-ramurală: ramura diegetică şi ramura exegetică, care, în alternanța nivelelor narative, au următoarele funcții, prezentate în **schema 7.**

Din acest punct de vedere, considerăm că „memoria involuntară”, ca inovație proustiană, nu poate funcționa decât din raportul acestor „texte” care, atunci când se „interferează”, declanşează (în imaginarul naratorului) o durată emotivă ce depăşeşte timpul cronologic, căpătând o semnificație mitică in illo tempore: „…tresării, atent la lucrul ce se petrecea în mine. O plăcere nespusă mă năpădise, izolată fără noțiunea cauzei sale. Datorită ei, vicisitudinile vieții îmi deveniseră indiferente, dezastrele ei inofensive, scurtimea ei iluzorie, ca atunci când iubeşti; eram umplut de o esență prețioasă: sau această esență nu era în mine, ea eram eu” [10, p.70]. De fapt, această idee a şi fost cea de la care începe

metaromanul proustian, în sensul abordării multidisciplinare (filozofie, psihologie, artă plastică, muzică, antropologie, sociologie ş.a.) foarte largi a trăirilor eului narativ. „Această idee a Timpului […] era ca un prieten care mă îndemna, îmi spunea că trebuie să-mi încep opera, dacă voiam să ajung la ceea ce simțisem uneori în decursul vieții mele, în scurte străfulgerări […], la acel ceva care mă făcuse să-mi spun că viața merită trăită. Acum îmi părea mult mai mult, căci mi se părea că poate fi luminată, ea pe care o falsificam într-una, că poate fi de fapt realizată într-o **carte**" [11, p.409]. „Ideea" de a scrie o carte este una permanentă în imaginarul şi voința de ființare a personajului şi a naratorului Marcel. Pe măsură ce romanul evoluează, se observă o tot mai intensă căutare a predispoziției de a începe să scrie, iar „interferența textuală" a naratorului se apropie tot mai mult, aproape că se suprapune cu cea a personajului.



Schema 7. Pentru a nu face anumite confuzii terminologice, prezentăm aici şi originalul termenilor, pe verticală în jos, traducerea cărora ne aparține: A. Диегетическая ветвь/ содержит/ презентация наррации/ означает/ НАРРАЦИЯ/ подразумевает импликацией/ ИСТОРИЯ/ подразумевает имплика-цией/ СОБЫТИЯ; B. Екзегетическая ветвь/ содержит/ оценки, метакоментарии, автотематизации и т.д./ означают и/или подразумевают при помощи индексов/ ИСТОРИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ/ подразумевает/ СОБЫТИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ).

Dacă facem o comparație, vom observa că personajul lui A. Gide, Edouard, din romanul Falsificatorii de bani este deja un „romancier" şi scrie un roman, ca şi cum şi-ar

exercita meseria, ținând şi un jurnal despre „facerea” lui. El ştie cum se scrie o carte şi îşi notează în jurnal anumite impresii despre cum ar trebui să fie romanul său, încercând să „copieze” cât mai veridic realitatea (personajul lui A. Gide este un „romancier” realist de tip stendhalian): “[Jurnalul] cel nou, în care notez aceste rânduri, nu-mi va părăsi prea repede buzunarul. E oglinda pe care o plimb cu mine. Nimic din ce mi se întâmplă, nici un eveniment nu dobândeşte pentru mine existență reală până nu-l văd reflectându-se în ea” [12, p.146-147]. Pentru naratorul proustian însă, cartea este modul său de existență, este însăşi viața lui: „Cât de fericit va fi acel care va putea scrie o asemenea carte, mă gândeam eu, câtă muncă are în fața lui! Pentru a da fie şi numai o idee: comparațiile ar trebui împrumutate din artele cele mai înalte şi mai diferite; căci acest scriitor, care, de altfel, ar face să apară fețele opuse ale fiecărui caracter, pentru a-i pune în evidență volumul, ar trebui să-şi pregătească minuțios cartea, regrupându-i întruna forțele ca într-o ofensivă, ar trebui să o îndure ca pe o oboseală, să o accepte ca pe regulă, să o construiască aşa cum construieşti o biserică, să o urmeze aşa cum urmezi un regim, să o învingă ca pe un obstacol, să o cucerească aşa cum cucereşti o prietenie, să o supraalimenteze ca pe un copil, să o creeze ca pe o lume, fără să lase deoparte acele mistere care nu îşi au probabil explicația decât în alte lumi şi al căror presentiment este ceea ce ne emoționează cel mai mult în viață şi în artă. Iar în aceste mari cărți există părți pe care scriitorul nu a avut timp decât să le schițeze şi care nu vor fi niciodată terminate, din cauza amplorii înseşi a planului arhitectural. Câte mari catedrale nu rămân neterminate! Hrănim această carte, îi întărim părțile slabe, o ocrotim, dar apoi ea creşte, ne arată mormântul, îl apără împotriva rumorilor şi câtva timp chiar împotriva uitării” [12, p. 409- 410]. În acelaşi timp, cititorii acestei cărți „nu vor fi cititorii mei, ci cititorii lor înşişi, cartea mea nefiind decât o lentilă care măreşte…” [12, p.410], ceea ce implică participarea sincronică a Emițătorului şi Receptorului într-un demers gnoseologic asupra lumii exterioare şi interioare în jocul semnificativ al „eu”-lui. Textul romanului nu mai este unul reflectând distant şi ficțional, ci interogativ, autentic, trăit în substanța lui vie. Cartea este cea care se scrie şi care înserează atât narațiunea fictivă, cât şi metanarațiunea, ceea ce-i permite naratorului să se distanțeze de ea, explicându-se: „în **această carte** în care toate faptele sunt fictive, unde nu există măcar un singur personaj „cu cheie”, în care totul a fost inventat de mine după nevoile demonstrației pe care vreau să o fac…” [12, p.188-189]. Sintagma „nevoile demonstrației pe care vreau să o fac” este sinonimă cu voința demiurgică, în domeniul creației de lumi ficționale, de a depăşi limitele unei simple condiții umane şi de a ne-muri prin raportare la univers.

1.2. Refularea unei dorințe

Există un singur caz în romanul proustian, care ne permite să vedem lucrurile din punct de vedere psihanalitic şi să concludem la acelaşi rezultat. E vorba de un vis al lui

Marcel în care cuvântul-cheie este, cât nu ar fi de straniu, „carte”, aceasta, constituind, din punctul nostru de vedere **punctul culminant de intersecție dintre diegeză şi metadiegeză**, adică dintre voința de a demonstra anumite teorii artistice şi abilitatea subconştientă de a putea să fie intuite. Invers, influența subconştientului asupra actului logic scriptural din starea de veghe se intersectează exact în punctul în care visul din copilărie de a scrie o carte şi întreaga experiență scripturală care a ghidat eul narant să ajungă la aceeaşi concluzie, că e posibil de a fi scrisă, nu poate fi înțeleasă decât ca pe o realizare artistică grandioasă, ale cărei părți se completează reciproc într-o armonie suficientă sieşi. Fragmentul de roman ce constituie visul lui Marcel, este extras din volumul Sodoma şi Gomora, capitolul Intermitențele inimii, cu anumite precizări de traducere extrase din originalul francez, ediția Gallimard [13, p. 1330-1331]. În analiza noastră, vom ține cont de recomandările psihanalitice, potrivit cărora visul nu trebuie analizat (ca în variantele populare de interpretate simbolistică) ca pe un întreg, ci pornind de la fiecare parte a conținutului său. În aceeaşi măsură, am considerat oportun să luăm ca punct orientativ definiția lui S. Freud, în opinia căruia „visul este realizarea (deghizată) a unei dorințe (înăbuşite, refulate)” [14, 138-139], memoria onirică („Traumgedächtnis”) fiind caracterizată în baza a trei particularități: 1) visul reproduce, de preferință în mod desluşit, impresiile din ziua precedentă; 2) visul selectează după alte principii, decât acelea ale memoriei noastre din starea de veghe, neevocând lucruri importante, esențiale, ci fapte adiacente, cărora nu le-am acordat atenție; 3) visul dispune de **impresiile noastre din copilărie** şi chiar faptele noastre cele mai mărunte din acea perioadă a vieții, care ni se par banale şi care în stare de veghe ni se par de mult uitate [14, p. 141-142].

Visul (ca narațiune specifică) lui Marcel este alcătuit din 3 evenimente majore: A) starea de veghe 1 conştientă – semiconştientă sau adormirea (fragmentul 1); B) starea inconştientă de somn sau visul propriu-zis (fragmentele 2-6); C) starea de veghe 2, semiconştientă – conştientă sau trezirea (fragmentul 7).

A. [1] *„Lume a somnului în care cunoaşterea lăuntrică, aşezată sub dependența tulburărilor organelor noastre, ne accelerează ritmul inimii sau al respirației [...]; de îndată ce, pentru a străbate arterele cetății subterane, ne-am îmbarcat pe valurile negre ale propriului nostru sânge, ca pe un Lethe lăuntric cu întortocheri nenumărate, mari chipuri ne apar, ne opresc şi ne părăsesc, lăsându-ne cu ochii plini de lacrimi. L-am căutat zadarnic pe cel al* **bunicii***, de îndată ce am tras sub poticurile întunecate: ştiam că există încă, dar cu o viață micşorată, la fel de palidă ca cea a amintirii;*

B. [2] *se făcea tot mai întuneric şi vântul bătea tot mai tare;* **tata***, care trebuia să mă ducă la* **ea***, nu mai sosea.*

[3] *Dintr-o dată mi-am pierdut respirația şi am simțit cum inima mi se împietreşte parcă:* ***îmi amintisem*** *că trecuseră multe săptămâni de când* ***uitasem să-i scriu bunicii****. Ce gândea ea despre mine? „Dumnezeule, îmi spuneam, cât o fi de nefericită în acea cămăruță închiriată pentru ea, nu mai mare decât cămăruța unei foste slujnice, unde este singură, doar cu* **infirmiera** *care o îngrijeşte, şi de unde nu se poate mişca, deoarece e încă paralizată şi nu a vrut să se ridice nici măcar o singură dată!* **Ea** *crede neîndoielnic că eu* ***am uitat-o de când a murit****, şi cât de singură şi de părăsită s-o fi simțind! Oh! trebuie să alerg s-o văd, nu mai pot aştepta nici o clipă,* ***nu pot să-l***

***aştept pe* tata *să vină**, dar unde-i ea? Cum de-am putut uita adresa? Numai de m-ar recunoaşte! Cum de-am putut s-o uit luni de zile?"*

[4] *E întuneric, nu voi găsi casa, vântul mă împiedică să înaintez, dar iată-l pe* **tata** *care se plimbă prin faţa mea**;** îl strig: „Unde-i* **bunica***? Spune-mi adresa. Se simte bine? Eşti sigur că nu duce lipsă de nimic? – Are de toate, îmi spune* **tata***, poţi fi liniştit.* **Infirmiera** *e persoană de nădejde şi foarte ordonată. Din când în când îi trimitem câte o mică sumă de bani, ca să i se poată cumpăra puţinul de care are nevoie. Uneori întreabă ce se mai întâmplă cu tine*[1]*. **I-am spus chiar că o să scrii o carte**[2]**. A părut mulţumită. Şi-a şters o lacrimă**".*

[5] *Atunci **mi s-a părut că-mi amintesc** că la puţină vreme după moartea ei,* **bunica** *îmi spusese plângând în hohote şi cu umilinţă, ca o bătrână slujnică izgonită, ca o străină: „O să-mi îngădui să te văd uneori totuşi, nu lăsa să treacă prea mulţi ani fără să mă vizitezi. Gândeşte-te că ai fost nepotul meu şi că bunicile nu uită". Revăzându-i chipul atât de supus, atât de nefericit, atât de blând, voiam să alerg pe dată şi să-i spun ceea ce **ar fi trebuit să-i răspund** atunci: „Dragă* **bunică***, o să mă vezi cât o să vrei, nu te am pe lume decât pe tine, nu te voi mai părăsi niciodată". Cât de mult va fi plâns din pricina tăcerii mele, de atâtea luni de când nu am mai fost acolo unde se află ea culcată! Ce şi-a putut spune?*

[6] *Şi plângând în hohote eu însumi i-am spus* **tatei***: **„**Repede, repede, dă-mi adresa ei, du-mă la ea".* **El** *îmi răspunse: „Dar…nu ştiu dacă o s-o poţi vedea. Şi apoi, ştii e foarte slăbită, din cale-afară de slăbită, nu mai e ea însăşi, cred că-ţi va veni foarte greu. Nu-mi amintesc exact numărul casei. – Dar spune-mi* **tu, care ştii,** *aşa-i că nu e adevărat că morţii nu mai trăiesc?*[3] *Nu-i adevărat, chiar dacă se spune altminteri, de vreme ce* **bunica** *există încă".* **Tata** *surâse trist: „Dar atât de puţin, atât de puţin…Cred că ai face mai bine să nu te duci. Are tot ce-i trebuie. Totul se petrece în deplină ordine. – E adeseori singură? – Da, însă e mai bine aşa pentru ea. E mai bine să nu se gândească la nimic, altfel poate s-ar necăji. Adeseori când gândeşti eşti nefericit. De altfel, puterile au lăsat-o aproape cu totul. Îţi voi da indicaţia precisă, ca să te poţi duce la ea; nu văd ce-ai putea face acolo şi nu cred că* **infirmiera** *te va lăsa s-o vezi. – Ştii bine totuşi că* **eu** *voi trăi totdeauna lângă* **ea***, cerbi, cerbi, Francis Jammes, furculiţă".*

C. [7] *Dar străbătusem iar fluviul cu întunecate meandre, urcasem la suprafaţă, unde se deschide lumea celor vii; de aceea chiar dacă repetam încă: „Francis Jammes, cerbi, cerbi", înşiruirea acestor cuvinte nu-mi mai oferea sensul limpede şi logica pe care le exprimaseră atât de firesc cu o clipă în urmă şi pe care nu mi le mai puteam aminti. **Nu mai înţelegeam nici chiar de ce cuvântul Aias, pe care mi-l spusese cu o clipă în urmă tata,** însemnase pe dată: „Ai grijă să nu-ţi fie frig", fără nici o îndoială posibilă. Uitasem să închid obloanele şi, neîndoielnic, lumina puternică a zilei mă trezise*" [15, p. 154-157].

Ne interesează numai fragmentele 2-7 (visul propriu-zis), scenă în care „eu"-l vrea să o vadă pe bunica sa şi care este structurată în câteva secvenţe constitutive: **1)** eul poate merge la bunica sa (o imagine voalată a primei iubiri) numai fiind ghidat de tatăl său (simbol al atotcunoaşterii; evident că imaginea Tatălui „care ştie tot" este şi rezultatul unui complex de frică şi respect, cunoscut din copilăria „eu"-lui), care nu mai vine; **2)** „eu"-l îşi aminteşte că a uitat să-i scrie bunicii de mult timp (deşi ştie că ea a murit), ceea ce-l face să considere că ea ar fi crezând că el a uitat într-adevăr de ea („**Ea** crede neîndoielnic că **eu** am uitat-o de când a murit"). De fapt, acest dublu raport de „uitare", puţin confuz, este condiţionat de scriptural, care poate fi rezumat şi explicat prin următorul enunţ: „Dacă eu nu i-am scris bunicii, înseamnă că am uitat-o", ceea ce şi generează următoarea voinţă (acţiune) de a o găsi şi a se scuza; **3)** Tatăl („care ştie tot", inclusiv adresa bunicii) apare şi îl linişteşte

[1] În original: „Elle demande quelquefois ce que tu es devenu" (p. 1331);
[2] În original: „On lui a même dit que tu allais faire un livre" (p. 1331);
[3] În original: „Mais dis-moi, toi, qui sait, c'est n'est pas vrais que les morts ne vivent plus" (p. 1331).

pe „eu”, asigurându-l de protecția sigură a infirmierii (imagine a „accesului interzis”, complexul fricii de medic din copilărie), spunându-i totodată o frază care îi scuză „eu”-lui uitarea pentru bunica sa: „I-am spus chiar că o să scrii o carte. A părut mulțumită. Şi-a şters o lacrimă”. Subliniem aici un fapt foarte important, posibil chiar miezul romanului proustian, şi anume că: Tatăl „care ştie tot” (un gând refulat în subconştientul autorului) ştia sigur faptul că „eu”-l va scrie o carte, etapele devenirii artistice (Voința, neputința, putința de a scrie şi imposibilitatea de a nu scrie, potrivit cercetătoarei E. Prus) confirmând numai această intuiție inițială. Se întrevede astfel, la nivel de conştient (posibil că Proust a fost conştient de ideea pe care o materializează artistic) sau subconştient , o finalitate a actului creativ, rezultatul fiind scrierea cărții; **4)** „eu”-l îşi aminteşte („mi s-a părut că-mi amintesc”) de o scenă anterioară morții bunicii când aceasta i-a spus că îl va mai vizita, iar el a tăcut, răspunzându-i abia acum (în vis), ceea ce ar fi trebuit să-i spună atunci: „Dragă **bunică**, o să mă vezi cât o să vrei, nu te am pe lume decât pe tine, nu te voi mai părăsi niciodată”, frază din care putem deduce relația foarte apropiată dintre „eu”- bunica sa, identică cu voința de realizare a cuplului el-ea („nu te am pe lume decât pe tine”), în accepția freudiană a cuvântului (complexul lui Oedip), care, în „starea de veghe” a naratorului, se realizează (ar trebui să se realizeze) între Marcel şi Albertine (visul analizat este extras dintr-un pasaj în care Marcel era în aşteptarea Albertinei, pentru care avea un sentiment ambiguu de iubire); **5)** o scenă dialogică a „eu”-lui cu tatăl său, care îl convinge pe „eu” să renunțe să meargă la bunică-sa, (condiție obiectivă, rațională, care explică legile firii umane de a nu putea să vezi pe cineva care a murit mult timp în urmă), avertizându-l şi de existența infirmierei (interzicerea categorică), deşi îl asigură că şi morții trăiesc (dimensiunea spirituală a omului), ceea ce-l face pe „eu” să exclame o frază pe care, evident că, tatăl o „ştie”: „Ştii bine totuşi, că **eu** voi trăi totdeauna lângă **ea**”. Fraza confirmă şi ulteriorul eşec al iubirii pentru Albertine, tocmai din considerentele că „eu” (Marcel) nu ar fi putut renunța la prima sa iubire, pură, pentru bunică-sa (explicată prin prisma complexului lui Oedip) în favoarea unui cuplu nou. Totodată „eu”-l ține foarte mult la bunica sa şi din cauza că ea a fost o persoană prin care, datorită faptului că i-a scris scrisori, a deprins tehnica scrierii şi care s-a bucurat cu lacrimi când a aflat că „eu” va scrie o carte. Deci e vorba înțelegere şi susținere afectivă a scrierii, fapt care nu este înțeles, în majoritatea cazurilor, de către iubita sa Albertine, cu care va rupe relația (Vezi volumul: *Albertine disparue*).

Rezumând acest paragraf, menționăm că În căutarea timpului pierdut este un roman ce abordează o problemă destul complexă a modernității în ansamblu – cea a scriiturii. Cititorul se află permanent în fața unui text ce anunță devenirea, creşterea naratorului ce urmează să scrie propriu-zis romanul, iar această „anunțare” constituie de fapt însuşi ROMANUL, ca replică vieții, mult mai autentic în nesiguranța sa artistică şi mult mai creativ, decât jurnalul lui A. Gide şi „documentul” său scriptural. De aceea, considerăm că

romancierii români care au receptat romanul lui M. Proust în sensul expus aici de noi, au avut mai puțină nevoie de alte surse de „documentare” privind autenticitatea discursului romanesc. În caz contrar, acestea veneau să confirme deja *Timpul regăsit.*

O observație care se impune, în urma concluziilor acestui paragraf, este necesitatea re-vizuirii sensurilor atribute de N. Manolescu şi R.G. Țeposu termenului „metaroman” (Vezi: **Tabelul 1** şi **Tabelul 2**). Mai întâi, şi într-un caz şi în celălalt (când e vorba de exemplificare pe bază de roman) sensurile se izbesc cap în cap şi e posibilă apariția unor confuzii terminologice. Să amintim, că N. Manolescu pune romanul corintic sub auspiciile unei vârste a „ironiei”, generatoare de „povestire filozofică, parabolă, mit, metaroman” (**Tabelul 1**, nr.16), deşi utilizează sensul acestui termen, mai ales, când vorbeşte despre romanul ionic (C. Petrecu, M. Eliade. G. Ibrăileanu), de exemplu capitolul dedicat romanului lui A. Holban se întitulează: Sandu scrie un roman (în cazul în care un personaj (de fapt, „eu”-l narant/narat) scrie un roman, evident că avem un metaroman); Numai romanul (corintic) *Craii de Curtea-Veche* de M.I. Caragiale reuşeşte să-l explice pe N. Manolescu. În cazul lui R.G. Țeposu, lucrurile sunt pe deplin confuze. De exemplu, va fi greu de trasat o linie clară între „personajul care e şi narator (uneori chiar şi scrie: jurnale, epistole, fără conştiință auctorială)” (romanul reflexiv) şi „personajul care e şi scriitor (ori povestitor ce mistifică premeditat) şi care uzează deliberat de convențiile literaturii” (metaromanul). Confuzie este şi mai evidentă în cazul în care *Jocurile Daniei* de A. Holban este tratat ca un „roman reflexiv”, iar *Ioana*, de acelaşi autor, drept un metaroman. Considerăm că toate cele trei romane ale lui A. Holban sunt re-modelări ale „metaromanului” lui Proust, de altfel ca şi în cazul romanelor lui C. Petrescu, A. Busuioc şi alții.

1.2.1 „*Ciuda*” de a nu fi notat în jurnal misterul Maitreyiei

„Ce ciudă mi-e acum că n-am notat îndată după plecarea lor foarte tulburătoarea stare de suflet pricinuită de cuvintele lui Narendra Sen (de a veni să locuiască în casa lui: n.n. – P.M.). **Mi-aduc aminte vag** (şi vagul acesta se datoreşte nu atât depărtării în timp, cât nenumăratelor sentimente şi revolte pe care le-am încercat eu de-atunci şi care aproape au neutralizat, au estompat în cenuşiu şi banal preliminariile), **mi-aduc aminte că strigau în mine două suflete**; **unul mă îndemna către viața nouă,** pe care nici un alb, după ştiința mea, nu o cunoscuse de-a dreptul din izvor, o viață pe care vizita lui Lucien mi-o relevase ca pe o minune, pe care prezența Maitreyiei o făcea mai *tainică* şi mai fascinantă ca o legendă, către care mă simțeam atras şi dezarmat; şi **celălalt suflet se revolta** împotriva conspirației acesteia din umbră a şefului meu pentru a-mi paraliza libertatea şi a mă implica într-o existență cu rigori şi mistere unde petrecerile mele tinereşti vor trebui sacrificate, băuturile excluse, cinematografele rărite. Simțeam tot atât de organic şi tot atât de „ale mele” ambele îndemnuri” [16, p. 31].

Iată un fragment-cheie pentru analiza romanului lui M. Eliade, un fragment din care putem lesne deduce că naratorul Allan va refuza, sau va utiliza tot mai puțin, datele jurnalului său, scris în India, lăsând frâu liber amintirii şi încercării de a descifra enigma

misterioasei Maitreyi. Jurnalul (care scapă asemenea evenimente majore, cum ar fi „ziua precisă când am întâlnit-o pe Maitreyi” (p. 11) sau „tulburătoarea stare de suflet” din scena de mai sus etc.) său este numai un stimulent de memorie, nu şi un document, itinerarul evenimențial al căruia ar putea fi urmat cu fidelitate. De fapt, scrierea jurnalului de care se aminteşte atât de des („scriam aproape în fiecare zi în jurnal” (p. 13), „rămâneam ziua întreagă în pat, transcriindu-mi în jurnal însemnările” (p. 26)), poate fi o simplă invenție sau un truc scriitoricesc, adevăratul conținut al romanului fiind trăirea memorativă a eului, stimulată de o coroniță de iasomie (despre care aflăm foarte târziu că i-a fost una aruncată de la balcon, în semn de supunere totală, logodnă: „Apoi ea a căutat sub şal, la sân, şi mi-a azvârlit ceva alb şi cu lunecare leneşă în aer; o coroniță din flori de iasomie” (p. 83)) şi scrisă într-un nou „caiet”: „Nu ştiu ce-am mai făcut după aceea, pentru că întâmplarea nu se află notată în jurnalul meu de-atunci, şi nu mi-am adus aminte de ea decât cu prilejul coroniței de iasomie, a cărei poveste am s-o scriu eu mai departe, în acest caiet” (p. 12). Or, ce să însemne expresia „am s-o scriu **eu** mai departe”? Evident că e vorba de eul narant al unor experiențe (fragmentar ilustrate şi în jurnalul său: un eu narat amprentat scriptural), foarte depărtate temporal şi spațial, verificabile numai în intimitatea trăirilor eului narat. Aşadar, scrierea romanului propriu-zis porneşte într-un timp foarte depărtat de evenimentul trăit, jurnalul nefiind decât o experiență scripturală ascendentă spre atingerea unei limite accesibile de a scrie o carte. Mai ales că intenția jurnalului („**Voiam să public mai târziu o carte despre adevărata viață a albului în Assam** şi mă analizam cât puteam mai precis” (p. 26)) nu este confirmată de tema romanului, aceasta venind, mai degrabă să ofere experiențe intime, nedemne de paginile unui jurnal de călătorie. Prin urmare, romanul lui M. Eliade nu poate fi descendent (structural, în formă de jurnal) din A. Gide, aşa cum menționează majoritatea criticilor (D. Micu, N. Manolescu, Gh. Glodeanu), el fiind o experiență individuală a unui eu voind a-şi transcrie „sufletul pe hârtie”(A. Holban), pentru ca astfel să poată clarifica anumite mistere şi imortaliza în desenul literei „timpul pierdut şi regăsit”.

De fapt, când se citează „jurnalul”? Este numai un singur pasaj mai lung de jurnal (p. 57-71), cu unele intervențe din prezentul scriiturii puse paranteze cu remarca „*Notă*”, în care se menționează (evident că autentic, sută la sută) despre intensificarea de zi cu zi a relațiilor ascunse (de cei din familia bengaleză) dintre Allan şi Maitreyi. Se vrea parca o descriere foarte autentică a ascendenței sentimentului iubirii şi a apropierii dintre cei doi, ajungându-se până la voința lui de a accepta religia ei hinduistă, pentru a uşura căsătoria. Efectul „jurnalului” este surprinzător şi din considerentele că relatează scene tainice, ştiute numai de ei doi: „...i-am mărturisit că marele meu păcat e acela de a fi fost născut alb (cred puțin în această mărturisire), că, dacă aş fi fost indian, aş fi avut alte şanse etc. Aceasta a nedumerit-o iarăşi şi eu i-am pus marea întrebare: de ce nu putem fi noi căsătoriți? De ce nu e îngăduită

unirea noastră? Ea m-a privit înmărmurind şi a cercetat cu ochii în toate părțile, să vadă dacă nu m-a auzit cineva" (p. 70). „Jurnalul" vrea să explice, de fapt, prin prisma trăirilor unui eu masculin, „alb", miracolul femeii indiene: „De fapt, acesta e miracolul femeii indiene (verificat şi de confesiunile prietenilor mei bengalezi): o fecioară care ajunge amantă în cea dintâi noapte" (p. 64). Şi totuşi „jurnalul" rămâne sărac, atunci când e vorba de anumite scene importante, pe care le „aşteaptă" şi cititorul, naratorul fiind nevoit, pentru a da contur sentimentului său, să intervină cu anumite precizări rememorate sau chiar să evite litera incorsetantă a jurnalului „atât de sumar, atât de şters" (p. 79), ceea ce şi se întâmplă în continuare. Este aici un elogiu adus memoriei vii, singura în stare să reproducă autenticitatea unui sentiment cum e cel al iubirii, în defavoarea textului mumificat, sec, mort, fie şi cel de jurnal. De exemplu, prima îmbrățişare este „**transcrisă**" din jurnal numai pentru a aduce în volumetria narativă „autenticitatea" aerului bengalez al descrierii unei scene de iubire pură:

„Ziua aceea îşi are o mare însemnătate în povestirea de față. **Transcriu** din jurnal. „Am găsit-o abătută, aproape plângând. I-am spus că am venit, pentru că m-a chemat şi aceasta a surprins-o. Ne-am despărțit, apoi, pentru cinci minute, ca să sfârşesc scrisoarea. Când m-am întors, dormea pe canapeaua din fața mesei [...]". Ea îmi ceru să lepăd sandalele şi să-mi apropii piciorul de piciorul ei. Emoția celei dintâi atingeri n-am s-o uit niciodată. M-a răzbunat pentru toate geloziile pe care le îndurasem până atunci. Am ştiut că Maitreyi mi se dă toată în acea abandonare a gleznei şi pulpei, aşa cum nu se mai dăduse vreodată. [...] În acele două ceasuri de îmbrățişare (erau oare altceva mângâierile gleznelor şi pulpelor noastre?) – **pe care jurnalul le schițează atât de sumar, atât de şters, încât multă vreme după aceea m-am întrebat dacă mai trebuie să continuu însemnarea etapelor noastre** – am trăit mai mult şi am înțeles mai adânc ființa Maitreyiei, decât izbutisem în şase luni de eforturi, de prietenie, de început de dragoste. Niciodată n-am ştiut mai precis ca atunci că posed ceva, că posed absolut" (p. 77-79).

Evident că prima noapte de iubire carnală (p. 113) este un deliciu al memoriei (voluntare? involuntare?). La un moment dat, naratorul, conştient de aventura sa scripturală, ajunge să trăiască sentimente identice (de gelozie şi regrete, de iubire pură şi atingeri carnale, de lacrimi), trecutul şi prezentul devenind una şi aceeaşi stare, stimulată de actul scriptic: „Dar Maitreyi avea ochii în lacrimi şi era prea rătăcită ca să vadă părerea mea de rău şi atunci se prăvăli ea la picioarele mele, înlănțuindu-mi genunchii şi întrebându-mă dacă dragostea ei mă oboseşte, dacă mi-e teamă de păcatul nostru şi alte asemenea întrebări, **care acum, când scriu, mi se par stupide,** dar **atunci** parcă ar fi fost purtate de foc, într-atât de sufocante şi de chinuitoare le simțeam" (p. 122). Acest prezent al scriiturii, sesizat abia spre sfârşitul romanului, stimulează o nouă mărturisire a „eului analist al cărții", privind motivul scrierii „caietului". E vorba de începutul procesului de a scrie, finisarea având loc, pe cât lasă se se înțeleagă textul romanului (inclusiv ultima frază din capitolul XIV), după ce „m-am întors" (p. 169) în lumea obişnuită, indiană, apoi cea europeană: „Au

urmat apoi aceleaşi zile şi nopți de foarte puțină durată, e drept, căci numai la o săptămână după ziua de naştere a Maitreyiei s-a întâmplat **faptul pentru care am început eu a scrie acest caiet**” (p. 129), frază care continuă în penultimul alineat al romanului: „Sunt foarte tulbure, acum, foarte tulbure. Şi **vreau totuşi să scriu tot, tot**” (p. 175). Se vede clar că, din punct de vedere metadiegetic, există două începuturi diegetice: 1) unul fals, demarând odată cu scrierea jurnalului, proiectat a deveni ulterior o carte (ceea ce şi induce în eroare pe unii critici, care observă, corect, tehnica gidiană, care apare şi în *Jurnal*): „Voiam să public mai târziu o carte despre adevărata viață a albului în Assam”, deci o temă specifică colonialistului; 2) o carte de iubire, despre care se aminteşte încă la început („am s-o scriu **eu** mai departe”) şi se revine pe parcurs. Acest început scriptural, mult mai târziu conceput (înțeles şi apreciat) şi fără un rezultat precis, pentru care „jurnalul” constituie doar o confirmare (dar şi o încorsetare deranjantă a imaginarului) şi nicidecum un „document autentic”, este, din punctul nostru de vedere, punctul zero al construcției lumii ficționale, în care se relatează analeptic, prin intermediul memoriei voluntare-involuntare, o istorie tristă de iubire între un tânăr european şi o misterioasă indiană, mister care nu este mai puțin specific oricărei alte femei. Oricum, *Maitreyi* aduce în imaginarul cititorului o lume construită, structural, europeneşte (model Proust ş.a.), dar cu conținut misterios, alegoric, de vis, cu posibilități minime de verificare imediată fie şi obiectiv, datorită spațiului geografic şi cultural îndepărtat şi străin orizontului cultural românesc. De aici derivă şi tendința spre romanul alegoric.

§ 2. Discursul povestirii potrivit „metodei” lui G. Genette

Modelul narativ proustian identificat în țesătura romanului românesc păstrează ca invariant determinativ convențiile narațiunii (homo)diegetice, care constituie un limbaj specific, potrivit lui P. Ricoeur: „modelul nu are decât proprietățile care îi sunt atribuite de limbaj, în afara oricărui control prin mijlocirea unei construcții reale” [17, p. 371]. Elementele construcției sunt examinate teoretic şi practic de către G. Genette (în *Figures III. Discours du récit. Essai de methode*, Paris, 1972) în baza unei „metode” analitice asupra discursului narativ prousatian. *Discours du récit* poate constitui, la nivel exegetic, un model de analiză al modelului narativ proustian, elementele căruia pot fi utilizate şi în cazul romanului românesc, oferind o gamă variată de inventar terminologic deseori citat de cercetătorii în domeniu. Din cauză că nu există o traducere românească (cel puțin, nu suntem la curent despre existența ei), ne vom servi de ediția franceză a studiului lui G. Genette şi de aceea vom lăsa între paranteze anumiți termeni mai importanți, pentru a nu se face confuzie între diferite sensuri ale acestora.

G. Genette delimitează trei nivele narative: 1) **Istoria („histoire”) -** „semnificatul sau conținutul narativ”; 2) **Povestirea („récit”) –** „semnificantul, adică discursul sau textul

narativ propriu-zis"; 3) **Narațiunea („narration")** – „actul narativ în derulare şi, prin extensiune, ansamblul situațiilor reale sau fictive în care are loc", astfel că „analiza discursului narativ va fi deci studiul relațiilor dintre Povestire – Istorie, Povestire – Narațiune şi Istorie – Narațiune" [18, p.73] . Din aceste relaționări rezultă cinci aspecte teoretice, analizate pe baza romanului proustian: ordinea discursivă, durata, frecvența, modul şi vocea narativă, pe care le vom prezenta succint.

G. Genette consideră întreg discursul narativ al romanului lui Proust axat pe două secvențe temporale, pe care le numeşte: **prolepsă**: „toate operațiile narative ce constau în a povesti dinainte un eveniment ulterior" [p. 82] şi **analepsă**: „orice evocare de mai târziu a unui eveniment anterior momentului istoriei în care se află" [p. 82], aceste două secvențe fiind identificabile numai în raport cu un invariant temporal, care se conturează pe parcursul lecturii romanului atât în plan diegetic, cât şi în plan exegetic sau metadiegetic. Astfel, „Primul segment temporal al romanului *În căutarea timpului pierdut,* căruia îi sunt consacrate primele 6 pagini ale cărții[1], evocă un moment imposibil de datat precis, dar care se situează undeva foarte târziu, în timpul când [eroul] se culca la o oră devreme şi, când suferind de insomnie, el petrecea o mare parte a nopților rememorând trecutul său. Acest timp primar, în ordinea narativă, e departe de a fi primul în ordinea diegetică: A5 [2]. Al doilea segment (p. 9-43) este povestirea/*récit* făcută de narator, dar inspirată de amintirile eroului insomniac, amintiri despre copilăria petrecută la Combray: faimoasa scenă pe care o numeşte „la drame de (son) coucher", în timpul căreia mama sa, împiedicată de vizita lui Swann să-i dea sărutul de noapte-bună, a încheiat-o cu „prima abdicare" decisivă de a ceda obişnuințelor ei şi a petrece noaptea lângă Marcel: B2. În segmentul al treilea (p. 43-44), ne oprim foarte succint la poziția 5, acea a insomniei: C5. Segmentul patru se situează probabil în interiorul acestei perioade. E episodul „*madelaine*"-ei, pe parcursul căruia eroul se vede readus în copilăria sa, care fusese păstrată într-o aparentă uitare: D5′. Segmentul cinci se referă la a doua întoarcere la Combray, mult mai vastă decât prima în ceea ce priveşte amplituda temporală, *Combray II* (p. 48-186), va fi deci: E2. Segmentul al şaselea (p. 186-187) face retur la poziția 5 (insomnia): F5, care serveşte şi de o trambulină pentru o nouă analepsă memorativă a cărei poziție este cea mai veche dintre toate, cea de dinaintea naşterii eroului: *Un amour de Swann* (p. 188-382): G1. Segmentul al optulea, foarte scurt, revine la poziția insomniei, deci, H5, care deschide iarăşi o analepsă: evocarea pe o jumătate de pagină a camerei lui Marcel de la Balbec, segmentul al noulea – I4. Al zecilea segment va fi J3: adolescența parisiană, dragostea pentru Gilberte, vizitele la dna Swann. Formula acestui început este următoarea: A5 [B2] C5 [D5′ (E2)] F5 [G1] H5 [I 4] [J3…]" [p. 87].

[1]Notă: G. Genette se referă, aici şi în continuare, la ediția franceză: Marcel Proust. *A la recherche du temps perdu*. Texte établi par Pierre Clarac et André Ferré, collection de la Pléiade, Gallimard, t. I: nov. 1955; II: janv. 1956; III: mai 1956.
[2] Notă: Cu litere mari se marchează ordinea secvențelor discursive, iar cu cifre – ordinea conținutului diegetic.

O concluzie a acestui şir segmențial poate fi considerat faptul că narativul proustian „se inaugurează printr-o **vastă mişcare de du-te-vino** pornind de la o poziție-cheie, dominantă strategic, care e evident poziția 5 (insomnia), cu varianta ei 5′ („*madelaine*”), poziții de „subiect intermediar”, insomniac sau miraculos, ale memoriei involuntare, amintirile căreia dirijează totalitatea povestirii/*récit*, ceea ce dă punctului 5-5′ funcția unui fel de „popas obligatoriu”(„**relais obligé”)** sau, cum se mai spune, **„dispatching narativ”**: pentru a trece de la *Combray I* la *Combray II,* apoi la *Un amour de Swann* trebuie de fiecare dată să se revină la această poziție centrală, deşi excentrică” [p. 87]. Metoda este preluată de mai mulți cercetători din diferite literaturi, ex: ucraineanul I. Papuşa o aplică asupra nuvelei „*Poedinok*” de A.I. Kuprin [19], ea devenind şi instrumentul nostru terminologic pentru analiza romanului *Ioana* de A. Holban, în paragraful următor.

Durata discursului narativ este pusă sub semnul **povestirii izocrone** („*le récit isochrone, notre degré zéro de référence*”) [p.123], o povestire cu o viteză egală, fără accelerări şi încetiniri, unde raportul dintre durata istoriei şi lungimea textului rămâne întotdeauna constant. Raportând termenul narațiunea (homo)diegetică, vom delimita patru viteze narative („*mouvements narratifs*”): 1) Pauza („*pause*”): TP=n, TI=0. Deci, **TP ∞> (este infinit mai mare decât) TI**; 2) Scena („scene”): TP=TI; 3) Rezumatul („*sommaire*”): TP<TI; 4) Elipsa („*elipse*”): TP=0, TI=n. Deci, TR ∞< (este infinit mai mic decât) TH (**Notă:** TI – timpul istoriei, TP – pseudo-timpul sau timpul povestirii/*recit*) [p. 129].

Formula TR >TH este caracterizată drept un fel de **scenă întinsă** („*scène ralentie*”), care „te face imediat să gândeşti la lungile scene proustiene” [p. 130], deşi „descrierea proustiană este mai puțin o descriere a obiectului contemplat, ea este, mai degrabă, o **povestire/*récit* şi o analiză** a activității perceptive a personajului care contemplează, a impresiilor şi descoperirilor progresive, a schimbărilor de distanță şi de perspectivă etc.” [p. 136]. Această constatare este determinantă pentru narațiunea (homo)diegetică, în care eul narativ îşi asumă lumea exterioară prin prisma senzațiilor interioare, metamofizând elementul descriptiv în evenimențial prin „bucuria de a scrie”, un eveniment major al creației artistice.

Frecvența narativă se defineşte prin relațiile de frecvență (sau de repetiție) dintre povestire/*récit* şi diegeză. În literatură se întâlnesc diferite cazuri: 1) se povesteşte o dată ceea ce s-a întâmplat o dată: povestire singulativă („*récit sigulatif*”); 2) se povesteşte de n ori ceea ce s-a întâmplat de n ori; 3) se povesteşte de n ori ceea ce s-a întâmplat o dată, specific romanului epistolar: povestire repetitivă („*récit répétitif*”); **4) se povesteşte o singură dată (sau, mai degrabă, într-un singur fel) ceea ce s-a întâmplat de n ori: povestire iterativă („*récit itératif*”).** Romanul proustian este pus sub semnul **iterației**, pornind chiar de la prima propoziție: „*Longtemps je me suis couché de bonne heure*” („Mult timp m-am culcat devreme”). Astfel, limbajului artistic (homo)diegetic îi este specifică

povestirea iterativă, definită ca „o narațiune sintetică a unor evenimente produse şi reproduse pe parcursul unei serii iterative, compuse dintr-un oarecare număr de unități singulare” [p.157], potrivit lui G. Genette.

Modul narativ scoate în evidență gradul de expunere a unor detalii într-un fel mai mult sau mai puțin direct, de la o distanță mai mare sau mai mică, a ceea ce se povesteşte. Este delimitat astfel: 1) Discursul **narativizat** („*le discours narativisé*”) sau povestit („raconté”), adică starea cea mai distantă, în care naratorul vorbeşte în numele său propriu [p. 191]; 2) Discursul **transpus** („*le discours transposé*”) în stil indirect, în care prezența naratorului este prea sensibilă în sintaxa frazei, ceea ce condiționează faptul ca acesta să nu fie „satisfăcut de a transpune vorbirea în propoziții subordonate, ci de al le condensa şi integra în discursul său propriu, deci le interpretează în stilul său propriu” [p. 192]; 3) Forma cea mai „mimetică”, despre care vorbeşte şi Platon, este acea în care naratorul cedează literal vorbirea personajului său, modalitate specifică narațiunii (homo)diegetice, cititorul plasându-se din primele rânduri în gândirea personajului principal, element pe care G. Genette îl numeşte „**discurs imediat**” („*discours immédiat*”), în defavoarea termenului foarte răspândit în critica literară: monolog interior. Potrivit teoreticianului, „În **discursul imediat** naratorul dispare şi personajul îl substituie” [p. 194], aşa cum este cazul romanului lui Proust şi al celor derivate.

O altă caracteristică a discursului narativ (homo)diegetic, devenită problemă estetică şi filozofică, e este cea a modului discursiv de enunțare a personajului proustian, realizată artistic prin metamorfoză scripturală: „personajul proustian găseşte această formă, eminamente simbolică, de a muri: să se desființeze în propriul său discurs” [p. 203]. Pe de altă parte, **perspectiva narativă** care orientează punctul de vedere al cititorului este pusă de către G. Genette între două întrebări: Cine vede? şi Cine vorbeşte? De aici, se face distincția între diferite grade de focalizare: „Proust joacă fără scrupule şi ca şi cum fără a ține seama, dintr-odată pe **trei moduri de focalizare**, trecând de la libertatea de conştiință a eroului său la cea a naratorului său şi venind să habiteze frecvent pe cea a personajelor sale celor mai diverse. Această triplă poziție narativă este fără comparativ posibil cu simpla omniscientă a romanului clasic, pentru că ea nu sfidează numai condițiile iluziei realiste: ea transgresează o „lege a spiritului” care vrea ca să nu fie posibilă ființarea, în acelaşi timp, şi înăuntru, şi în afară” [p. 223]. Această trăsătură specifică discursului proustian, dar şi limbajului (homo)diegetic, este numită şi „**polimodalitate” (**„*polymodalité*”**),** fiind o poziție ambiguă şi complexă care „nu caracterizează numai sistemul de focalizare, dar şi toată practica modală a romanului proustian, precum şi a romanelor derivate din acesta.

În ce constă, de fapt, secretul celor „trei moduri de focalizare”? Considerăm că aici G. Genette se împotmoleşte în propria-i țesătură terminologică. Mai întâi, el nu menționează faptul că Platon vorbeşte, în afară de *mimesis* şi *diegesis*, şi despre o combinație a acestor

două modalități narative, ceea ce confirmă inexistența unei modalități pure. Or, orice narator îşi focalizează discursul intern sau extern numai într-o măsură mai mare sau mai mică, restul fiind o combinație de conținut focal, în cazul narațiunii (homo)diegetice, aceasta realizându-se între discursul eului narant, cel al eului narat şi cel al altor personaje, expus dialogic (deci mimetic). Aşa cum eul narat este unul empiric şi dispus să dialogheze mai mult cu alte personaje, discursul său este reluat şi comentat, deci, narat de către eul narant, focalizarea variind fie pe înregistrarea experiențelor perceptive, fie pe comentarea lor. Mai adăugăm aici şi faptul că Proust utilizează din plin o combinație foarte abilă dintre diegeză (eu empiric plus alte personaje) şi metadiegeză. Prin urmare, în spatele unei focalizări diegetice, se anunță o focalizare metadiegetică, menită să evidențieze etapele creației artistice ale „eu-lui care analizează cartea", aşa cum analizam în paragraful „Metaromanul lui Proust". Este totuşi adecvat termenul de „polimodalitate" pentru a caracteriza specificul focalizării discursive proustiene şi faptul că dorința lui Proust de a trece limitele cunoaşterii sincrone, „legile spiritului", interioare şi exterioare este o soluție ce depăşeşte condiția umană.

În ceea ce priveşte **vocea narativă,** pentru narațiunea proustiană este specific tipul în care naratorul „eu" povesteşte propria sa istorie, însumând „trei instanțe într-o singură „persoană": eroul-naratorul-autorul Marcel" [p. 256], identificându-se, astfel, o situație paradoxală şi chiar scandaloase, potrivit căreia narațiunea (homo)diegetică este **„o narațiune «la persoana întâi» şi totuşi uneori omniscientă"** [p. 259]. Astfel, aceasta devine „**un instrument optic** pe care autorul îl oferă lectorului pentru a-l ajuta să citească în sine" [p. 267], remarcă identică cu ceea ce menționam în **Tabelul 4**, nr. 10.

În concluzie, modelul narativ proustian (în varianta Genette) are următoarele caracteristici în plan discursiv: ordine variabilă, având un punct temporal fix din care se realizează dispatching-ul narativ, durata scenelor este „întinsă", timpul povestirii fiind mai întins decât timpul istoriei, frecvența discursivă se realizează iterativ (se spune o dată ceea ce s-a întâmplat de n ori); modul narativ se prezintă sub forma unui „discurs imediat" ce focalizează trei agenți (eul narant, cel narat şi alte personaje), tehnica fiind numită „polimodalitate". Vocea este la persoana întâi având totodată un grad sporit de omniscientă, ceea ce conferă narațiunii (homo)diegetice un statut novator modern în contrast cu realizările anterioare.

2.1. Ordine şi durată discursivă în *Ioana* de A. Holban

Pentru ilustrare, în plan de roman românesc, vom analiza din punct de vedere al ordinii şi duratei discursive romanul *Ioana* (1934) de Anton Holban. Vom nota cu litere mari ordinea secvențelor discursive, adică aşa cum apar ele în text, iar cu cifre – ordinea conținutului diegetic, adică aşa cum s-a întâmplat de fapt şirul evenimențial. Să menționăm din start că acțiunea romanului se desfăşoară în localitatea Cavarna, pe malul mării, având

ca protagonişti pe Sandu, narator şi personaj, Ioana, Viky, motanul Ahmed ş.a. De asemenea, trebuie notat faptul că există un dublu prezent: cel al trăirii în portul Cavarna, opus trecutului de la Bucureşti sau Braşov, şi cel al scriiturii, acesta din urmă fiind şi o formă de metaroman, deghizat în țesătura diegetică propriu-zisă, cu elemente ce vizează produsul textual deja scris, de felul „*Cineva citind aceste note*”, „*De ce scriu această carte?*”, ceea ce constituie şi invariantul temporal la care se revine ca pentru „un popas obligatoriu”. Fragmentele de acest fel le vom nota cu litera W, la care vom alătura litere mici potrivit ordinii în care apar. Pentru exemplificare, am utilizat textul romanului din ediția publicată la Timişoara în 1993.

Romanul *Ioana* începe cu o scenă în care Sandu a venit cu automobilul de curse în localitatea Cavarna şi este întâmpinat cu multă emoție de Ioana şi soții Axente (p. 104-107), timpul diegetic nu este şi cel al povestirii: **A 9a**. Sandu se acomodează în portul Cavarna cu peisajul maritim plictisitor, merge pe plajă, trăieşte prezentul continuu cu Ioana şi cu puținele personaje din localitate (p. 108 „*Fețele mării....*”- 113 „*Ce ciudate contradicții are Ioana*”): **B 9b**. (Scena 9 (cea a prezentului trăirii) este una destul de întinsă şi este întreruptă permanent de alte scene rememorate din trecut sau imaginate în viitor, care constituie împreună cele două limite de variație temporală, ce permit realizarea dispatching-ului narativ, adică acel „**du-te vino**” din punctul zero (W) al prezentului scriiturii. De aceea vom nota cu litere mici (a, b, c) şirul micro-scenelor care constituie macro-scena 9).

Scena a treia este una rememorată, ținând de un trecut îndepărtat, atunci pe când Ioana terminase şcoala secundară de provincie şi Sandu îi recomandase să citească La Fontaine, apoi Racine în original (p. 113-115 „*am intrat în viața ei şi am pricinuit atâta dezordine*”): **C 1**. Apoi urmează din nou o scenă a prezentului trăirii de la Cavarna, fără prea multe evenimente, în care apare şi Viky: **D 9c**. Dialogul dintre Sandu şi Ioana deschide seria unor scene rememorate din trecut privind „trădarea” ei şi suferința lui, la începutul relației ei cu „celălalt” (p. 118 „*Putea să facă ce voia cu mine*”- p. 120 „ce se ține să se salveze”): **E 5a**. Urmează o scenă nouă de pe litoral, în care Sandu se îngrijorează de dispariția momentană a Ioanei, apoi face cunoştință cu Charles, vărul ei şi Arabella. (p. 120-127 „*Charles a apărut superb*”): **F 9d.**

Următorul fragment este un extradiegetic, un timp fix la care se revine cu regularitate, ca pentru „popasul obligatoriu”, în care naratorul îşi anunță deschis modalitatea de lucru, precum şi faptul că este conştient de actul său scriptural, deşi, din punct de vedere temporal, fragmentul pare să fie unul succesiv evenimentelor din diegeză, ceea ce presupune simultaneitatea evenimențială şi cea scripturală:

„Cineva **citind aceste note**, ar putea reflecta că, în definitiv, pustiul acestei localități este destul de relativ şi că eu însumi am înşirat, în afara celor două personagii principale, o serie de altele mai puțin însemnate, dar care înviorează singurătatea. Nu e adevărat. Aici

sunt aşa de puțini oameni, încât fiecare pare important, şi cum, fatal, asişti la zilnicele lui ocupații şi necazuri mă socot obligat să-l înregistrez. Cei câțiva oameni măresc pustiul, după cum lampa lui Mihali măreşte întunericul şi multiplică înfiorările. Câteodată recurg la stratageme ca să aflu tot ce a făcut Ioana...” [20, p. 127-128].

Observăm fixația privirii naratorului deopotrivă îndreptată înspre prezentul imediat al trăirii la Cavarna, cât şi înspre trecutul trăirii fără anumite date fixe, trecut incert, marcat doar de suferința eului. Vom avea deci: **Wa**. Revine apoi, dialogal, scena **G 5b** , în care se vorbeşte despre relația Ioanei cu „celălalt”, în care ea părea a fi superioară lui (129-133 „*după cum vezi, eram educatoare*”). Urmează o scenă introspectivă, „monolog imediat”, a lui Sandu, în care se reconstituie imaginar prima experiență sexuală dintre Sandu şi Ioana, precum şi ultimele clipe ale relației lor, atunci când ei i-a fost prezentat „celălalt” (p. 134 „*Nu pot scoate satisfacții din felul cum mi s-a dat prima oară*”- p. 137 „*păstrând o urmă din mirosul corpului...*”): **H 4**. Apoi iar un mic fragment din prezentul trăirii: **I 9e,** urmat de o nouă scenă memorativă a lui Sandu, hotărât să se vindece definitiv de ea, în timpul celor „trei ani de despărțire” cu o meditație la prezent asupra „misterului feminin” („*Am întâlnit-o chiar în centru, singură*”, „*fără ca altcineva să poată pricepe logica lor*”): **J 6**.

Prezentul trăirii revine cu meditații condiționale: „*Dacă aş fi pictor, aş picta*”, pentru a pune în discuție intermitențele iubirii Ioanei şi a o portretiza pe un fundal tragic al suferinței lui totuşi vindecabile („*Vindecarea devenise posibilă*”), în care intervine şi o explicație metadiegetică, ceea ce ne permite să considerăm întreg fragmentul ca pe unul al duratei scripturale, adică invariabil temporal:

„Ioana e prea complicată ca să întrebuințez cu ea anumite procedee, cu reuşită sigură, iar dacă în **paginile acestea** apar unele repetiții le fac numai din sforțarea mea de a simplifica, de a explica, de a vedea de partea cui sunt cele mai multe greşeli, de a pricepe ceva din toată tragedia care s-a întâmplat cu mine, căci parcă destinul meu e să merg într-un palat fermecat, dar fără nici o lumină. Aceeaşi iluzie a mea, de totdeauna, că dacă aş clarifica, aş fi fericit” [p. 149]: **Wb.**

Trecutul relației ei cu „celălalt” invadează din nou spațiul romanesc, printr-o comparație de gusturi şi rafinamente ale celor doi, pornind de la muzică, gradul de inteligență, lecturile preferate etc., toate acestea fiind aspru criticate, din gelozie, de Sandu: „Muzica a jucat un mare rol între noi” sau „Şi altădată aş fi crezut că, numai dacă ar fi primit o sărutare străină, ne-am fi despărțit pentru totdeauna”): **K 5c.** Urmează iarăşi un pasaj de invariant temporal: **Wc**, mărturisiri ambigue ale eului care scrie romanul propriu-zis, conştient că textul său va fi citit, eventual, de un cititor ideal:

„Ioana pretinde în momente de mânie că totul s-a întâmplat numai din pricina mea, dar eu, **scriind aceste lucruri**, îmi dau seama că nu voi ierta-o niciodată, că chinul va fi etern. [...] Se poate vedea numai bine ciudățenia mecanismului meu interior. Şi atunci iarăşi mă întreb: cine a fost vinovat? Nimeni n-ar putea să răspundă precis măcar cine a fost MAI vinovat. **Aceste rânduri** sunt complet nedrepte. Ar trebui să-şi scrie şi ea romanul ei, aşa cum îl vede ea, şi nu cum îl transform

eu, căci consider pe Ioana egală cu mine şi în stare să-şi noteze cele mai impalpabile stări sufleteşti. Din lectura celor scrise de amândoi un al treilea ar putea să-şi facă o convingere. Poate însă că ar găsi două pledoarii aşa de diferite, că orice comparație nu ar avea nici un rost. Dar de ce atunci eu şi cu Ioana depindem unul de altul? Nu s-ar putea spune că senzualitatea joacă un rol important. De ce ne torturăm clipă cu clipă, ca să ne împăcăm cu frenezie? De ce o urăsc şi o iubesc pe rând, cu aceeaşi intensitate? Nu se poate să nu fie între temperamentele noastre puncte de contact" [p. 160-161].

Sesizăm faptul că răspunsul la întrebările din final urmează a fi dat atât de discursul naratorului, cât şi de cititorul însuşi, ele fiind adresate, în general, cu intenția de a soluționa problema, de aceea cititorul va trebui să participe şi el afectiv la trăirile eului narator şi să mediteze, eventual, asupra propriilor sale suferințe. Pasajul invariant continuă pe următoarele pagini cu mici intervenții alte trecutului re-memorat şi ale prezentului trăit, între care menționăm şi o nouă mărturisire a metodei de lucru:

„Dar eu, dacă povestesc numai pe fragmente, ca să nu încerc răbdarea ascultătorului (Naratorul e conştient şi de actul narativ destinat ascultătorului, adică unui naratar imaginar, căruia i se confesează - n.n. P.M.), sau pentru că nu-mi aduc aminte în momentul acesta de toate, am sufletul însă format de întreg trecutul în fiecare clipă. Şi cu Ioana nici o clipă n-a putut fi banală. Astfel, clar văd că, cunoscând aceste note, nimeni nu ar putea să cântărească greşelile, să explice care a fost motivul nepotrivirilor dintre noi. Iar **eu numai pentru asta scriu**" [p. 170].

Gelozia este următorul subiect de discuție de pe litoral, precum şi subiect de meditație interioară a naratorului (p. 173-176): **L 9f,** după care urmează o scenă scurtă (p. 176-178) din trecutul lui Sandu şi al Ioanei, anume cea a reîntâlnirii după trei ani de despărțire, atunci când naratorul constată că ea se schimbase, „lăsându-mă în voia tuturor îndoielilor" (p. 177): **M 8**, apoi revine iarăşi prezentul printr-o neatenție a Ioanei de a da discurile cu împrumut fără permisiunea lui Sandu: **N 9g.**

Scena următoare aduce în prim plan un alt topos. Dacă până acum imaginarul narativ varia între trecutul desfăşurat la Bucureşti şi prezentul de la Cavarna, acum este relatată o scenă a unei fericiri dorite, dar neîmplinite, de la Braşov, din timpul în care Sandu era împreună cu Ioana şi încă nu avuseseră „ocazia despărțirilor" (p. 181 „odată am hotărât să facem o excursie în munți"- 188 „Iubito, săraca de tine"): **O 3.** Scena este întreruptă de o intervenție metadiegetică (p. 185-186): **[Wd]**:

„**Descriu această scenă** cum fac întotdeauna când vreau să vorbesc de ceva din trecut, singur noaptea, în camera mea. [...] Încui uşa, intru în pat, trag paharul cu lumânarea drept lângă pernă şi, cu un creion pe un vraf de hârtii, încep să retrăiec trecutul şi să desluşesc prezentul între mine şi Ioana. Abia acum pot reface vechile scene dintre noi fără să le turbur cu emoțiile prezentului. Trecutul sub alte forme, continuă şi acum. Parcă noaptea şi liniştea dimprejur au pus o stavilă neliniştilor, sunt detaşat de realitate, ca şi cum, bătrân, m-aş gândi la timpurile vechi, cu melancolie, dar fără zbucium" [p. 185]. Vom avea deci: **O 3 [Wd]**.

Introducerea unui personaj nou, motanul Ahmed, este motivul scenei **P 9h**, după care urmează două scene scurte din trecut: prima „pe timpul despărțirii noastre", când „celălalt" îl găseşte pe Sandu nenorocit şi-i spune despre aceasta Ioanei (p. 191-192): **Q 5d**, şi a doua prezentând încă prima întâlnire a lui Sandu cu Ioana (p. 193): **R 2.** Urmează apoi o scenă lungă din prezentul trăirii unde rolurile principale sunt împărțite între Ioana, Sandu şi motanul Ahmed (p. 194-210): **S 9i** . Ca şi în celelalte cazuri avem o cezură metadiegetică: **[We]** (p. 203):

„De ce scriu **această carte**? De ce mă căznesc să refac atmosfera? Din manie de autor , care profită de experiențele lui intime ca să le dea în vileag şi să aştepte laude? Din nostalgie după vremuri care se duc? Dar mai ales e un țipăt către oameni ca să mă consoleze şi să mă vindece. Să-mi desluşească ce s-a întâmplat cu mine şi de partea cui e greşeala. Cu toate că orice sentință ar da ei, nu m-ar mulțumi. Aş găsi-o prea simplă pentru crisparea din mine. Poate însă că numai ceva simplu, spus cu toată tăria şi convingerea, semănând cu o poruncă, m-ar putea calma. Aud interpretarea: doi îndrăgostiți nenorociți din cauza că femeia a avut un păcat. Aceasta e tot? Şi neînțelegerile noastre de mai înainte pe alte motive? Sau şi acum, atâtea late motive care ne cauzează neînțelegerile... Sau atâtea sentimente contrarii, imposibil să le analizezi, dar întregind pe un om. Aud ironia omului sănătos (a se citi: cititorul obişnuit – n.n. P.M.), protestând că lipseşte o explicație limpede: „Ăştia se chinuie şi nici măcar nu ştiu de ce. Ce stupid!" aş vrea mai bine să spună: «Doi oameni care nu pot trăi nici despărțiți, nici împreună»" [p. 203] .

Urmează trei scene în care naratorul relatează cum a văzut-o pe Ioana „*înainte de întâlnirea care avea să apropie din nou*" (p. 210-211): **T 7,** după care – penultima scenă a prezentului trăirii (p. 212-248 „Sărman pisic, care poartă tot atâtea mistere cu el ca şi grațioasa Viky"): **U 9j** , dominată de îmbolnăvirea lui Viky şi apoi a lui Ahmed, ceea ce stimulează anumite discuții despre iubire, trădare, chiar moarte. Este o scenă în care cei doi se regăsesc şi se consideră fericiți datorită iubirii reciproce şi raționamentului că „*Trebuie să voim să fim fericiți*" (p. 242). O singură scenă imaginată ca fiind posibilă, deci aruncată într-un viitor posibil dă gravitate finalului, e vorba de posibila moarte a lui Viky, imaginată de Sandu cu toate fastuozitățile doamnei Axente şi ritualurile funerare (p. 243 „Şi dacă ar muri Viky"- p. 246 „iar eu voi cugeta asupra morții, asupra dezastrului iremediabil al tuturor planurilor şi la ceea ce mi se pregăteşte mie"), scenă pe care o vom nota cu: **[V 10]**. În sfârşit, ultima scenă **X 9k**, relatează despre moartea lui Ahmed şi hotărârea definitivă a lui Sandu cu Ioana de a pleca la Bucureşti, împreună. Rezumând, vom avea următoarea formulă ce prezintă ordinea discursivă a romanului *Ioana*:

A 9a - B 9b - C 1 - D 9c - E 5a - F 9d - Wa - G 5b - H 4 - I 9e - J6 - Wb - K 5c - Wc - L 9f - M8 - N 9g - O 3 [Wd] - P 9h - Q 5d - R 2 - S 9i [We] - T 7 - U 9j - [V 10] - X 9k.

Formula poate fi reorganizată în dependență de cele trei planuri temporale: prezentul scriiturii (W), prezentul trăirii de-a lungul a câteva săptămâni a protagoniştilor la Cavarna şi trecutul rememorat al trăirii la Bucureşti şi Braşov, în dependență de partenerul Ioanei, adică

Sandu sau „celălalt”, pe parcursul celor trei ani de despărțire. A se vedea: **Tabelul 8**. Având clarificată ordinea discursivă, putem analiza şi celelalte aspecte ale narativului, de exemplu, focalizarea, care este, ca şi în cazul lui Proust, una caracterizată prin polimodalitate, din considerentele că (analizând şi tabelul I) în plan discursiv co-există cel puțin trei istorii/*histoire*, care, formează povestirea/*récit*, prin combinarea lor. Aceste trei istorii (primele două constituind diegeza, iar a treia metadiegeza) sunt: mai întâi relația dintre Ioana şi „celălalt”, rămasă până la urmă un mister pentru narator, apoi istoria relației dintre Sandu şi Ioana, cu un lapsus de trei ani, în care cei doi îşi găsesc o soluție de fericire împreună, şi, în sfârşit, istoria scrierii romanului, constituită din cinci secvențe metadiegetice, pe care le vedem manifestate într-o dinamică ascendentă, variind de la neîncrederea în posibilitățile de a se exprima ale naratorului, până la conştientizarea propriului produs artistic romanesc. Să remarcăm, în acest sens, că în secvența W, naratorul apreciază de fiecare dată o cantitate tot mai mare de conținut narativ, pornind de la: **a**. „*aceste note*”, **b**. „*paginile acestea*”, **c**. „*aceste rânduri*” şi ajungând până la **e**. „*această carte*”. Evoluția aceasta constituie cu siguranță un eveniment în sine, iar focalizarea asupra „facerii” cărții poate deveni una mult mai importantă, decât însăşi evoluția relației de iubire a cuplului Ioana şi Sandu.

2.2. Demersul (auto)gnoseologic scriptural *vs* ironia verbală în romanul *Singur în fața dragostei* de A. Busuioc

Un reper pentru studiul demersului (auto)gnoseologic scriptural este o afirmație a cercetătoarei I. Mavrodin, care pune pe picior de egalitate scriitura cu esențele procesului de cunoaştere: „Există un adevăr (în romanul proustian cuvântul „adevăr” este unul cheie) şi datoria fiecărui artist şi a fiecărui om e de a vrea să ajungă la el. În şi prin scriitură romancierul este pornit „în căutarea” acestuia, cunoaşterea nefiind aici preexistentă ca în romanul de reprezentare, ci rezultat al demersului artistic însuşi, care capătă astfel un preponderent caracter gnoseologic. […] Cunoaşterea esențială este una poetică.” [21, p.111-112]. De aceea, în discursul romanesc, descendent din cel proustian se va identifica o continuă voință de cunoaştere atât din perspectiva eului narator, cât şi din perspectiva cititorului, care, uneori şi-ar putea recunoaşte anumite suferințe/plăceri identice cu cele din discursul fictiv (homo)diegetic. În cele ce urmează, vom analiza un roman ce presupune acest demers gnoseologic scriptural, manifestat în defavoarea unei ironii verbale caracteristice, inițial, personajului central, ironie care este tratată numai prin apelarea la pana de scris. Menționăm că astfel de discurs, în condițiile cultural ale Republicii Moldova din anii 60 (secolul XX), era sigur unul contrar discursului romanesc „oficial”, prin subiectivismul relatării eului narant. Or, ca şi în cazul romanului istoric al lui Beşleagă,

autorul şi-a asumat toate riscurile de conținut, păstrând, din punct de vedere structural, ceea ce romanul interbelic reuşise să asimileze cu brio, adică modelul narativ proustian.

Cele mai multe aprecieri critice [22], care au avut în vizorul lor romanul de debut al lui A. Busuioc *Singur în fața dragostei* (1966), scot în evidență, în primul rând, momentul ce ține de noua ipostază a protagonistului Radu, şi anume cea de **antierou**[1], fapt ce-l caracterizează în contextul literar al anilor ’60 ai secolului XX. Conceptul de antierou nu mai are în studiile de ultimă oră semnificația de acum câteva decenii şi de aceea romanul, apreciat la data apariției, rămânând şi în continuare o valoare, urmează a fi studiat şi din altă perspectivă. În acelaşi timp, critica literară a semnalat, în mai multe rânduri, apropierea romanului lui A. Busuioc de unele romane din literatura română din perioada interbelică, cum ar fi *Patul lui Procust* de C. Petrescu sau, mergând şi mai departe, de ciclul romanesc al lui M. Proust *În căutarea timpului pierdut*. Nu întotdeauna, însă, se face şi analiza detaliată aspra acestor momente, ele rămânând de cele mai dese ori doar la faza enunțării. Cât de mult se apropie romanul lui Busuioc de Proust? Cum se întâmplă o asemenea apropiere? Acestea sunt întrebările la care vom încercasă dăm un răspuns, nu însă fără a lăsa problema deschisă şi altor interpretări.

Identificarea tipului de narator în roman condiționează imediat, în conştiința cititorului, apariția unui punct de vedere orientativ. Acesta se conturează pe parcursul lecturii, atunci când cititorul încearcă să răspundă la întrebarea: cine vorbeşte sau cine narează? Cheia descifrării este dată în primul capitol al romanului intitulat expres „*În loc de prolog*", ca o confirmare a unui studiu critic sau teoretic. În acest capitol, este un Eu narant care relatează evenimente din viața sa de „scriitor”. Atestăm unele momente ce confirmă că acest personaj-scriitor îşi ştie meseria, fapt dedus din aceea că el cunoaşte unele trucuri scriitoriceşti cum ar fi dialogul cu cititorul (fictiv), orientarea sau ironizarea acestuia etc.: „*Ați ghicit, desigur, că el avea să fie eroul a cele ce urmează*” [23, p.146]. Astfel, naratorul povesteşte despre sine (eu narat), la o oarecare distanță temporală dintre evenimentul narant şi cel narat. Personajul-scriitor (Eul narant 1) se întâlneşte la un restaurant cu un alt personaj - Radu Negrescu (ulteriorul Eu narant 2), care ştie opera celui dintâi şi se hotărăşte să-i facă o destăinuire. Radu este un intelectual, un profesor de fizică în satul Recea Veche, care ajunge acolo numai din orgoliu şi voință personală. Totuşi el este un orăşean, în sensul că ia parte activă la viața culturală a urbei şi *aşteaptă „marele semnal*” de a fi invitat la Academie.

Destăinuirea este făcută a doua zi, după ziua în care se întâlniseră la restaurant, în nişte condiții ce nu sunt prezentate decât sumar. „*N-am stenografiat şi nici n-am înregistrat pe bandă de magnetofon ce mi-a povestit, dar **nădăjduiesc*** (subl.n. – P.M.) *că n-am*

[1] Antieroul lui Busuioc este apropiat în critica de specialitate de personajele lui F.M. Dostoievski în *Amintiri din subterană*, de tipul lui Raskolnikov, Ivan Karamazov ş.a.

schimbat prea mult din cele auzite" (p. 151). Eul narant 1 aminteşte doar de întâlnirea lor şi de faptul că a comunicat fidel firul celor narate fără a interveni, specificând că a „*păstrat şi narațiunea la persoana întâi*", dar nu dă nici o aproximație referitoare la adevărul rostit, aşa că probabilitatea e minimă şi „*nădejdea de a nu schimba nimic*" nu este destul de convingătoare. De altfel, nici permisiunea de a fi intercalat în povestirea lui Radu „*unele pagini (**unele!**) din caietul cu însemnări zilnice ale Viorică Vrabie*" nu demonstrează decât maximumul de ficțiune al romanului produs de către narator şi doar minimumul repovestit după cele narate de către Radu.

Gradul de autenticitate al celor relatate se diminuează odată cu divizarea dintre elocutor şi receptor a mesajelor comunicate. Mai întâi, Eul narant 1, din primul capitol al romanului, notează (rememorând acum) cele ce i s-au întâmplat lui în calitate de eu narat (atunci). Exemple de această dihotomie: narator (homo)diegetic auctorial - narator (homo)diegetic actorial (în termenii lui J. Lintvelt [24]), altfel spus, Eul narant 1 şi eul narat 1, întâlnim destul de des pe parcursul textului prin întrebuințarea antitezei temporale atunci-acum: „*Apoi am prins să observ crescând pe fața lui resemnarea. Resemnarea aceea ce ne cuprinde, când am mizat totul pe o carte şi a jucat alta şi ne dăm seama de acest lucru abia când se împart iar cărțile. Cât de uşor se puteau citi toate acestea pe fața lui! **Acum*** (subl.n. – P.M.) *le reconstitui din fragmente, se-nțelege! Dar cât aş fi dat să ştiu **atunci*** (subl.n. – P.M.) *că voi avea nevoie de fiece amănunt…*" (p.147). Avem, astfel, în primul caz, când timpul narațiunii este identic cu prezentul scriiturii, un Eu narant 1 (să-l notăm EuNnt1) şi în cazul al doilea (*atunci*), care înglobează trăirea interioară şi evaluarea celor trăite - un eu narat 1 (euNt1).

Cele relatate de Radu sunt receptate de către **euNt1** şi amintite de către **EuNnt1** în timpul prezent al narațiunii, deci aceste relatări trec printr-o dublă filtrare, iar păstrarea narațiunii la persoana întâi nu este, în accepțiunea noastră, decât un indiciu „aruncat" cititorului, pentru a asigura, într-un fel, autenticitatea discursului narativ. Altfel spus, Radu povesteşte cele ce i s-au întâmplat lui, ceea ce a simțit el, ceea ce a văzut (totul la persoana întâi, singular); acest discurs este preluat de către **euNt1**, apoi reamintit de către **EuNnt1,** în procesul de scriere a romanului. Schematic narațiunile şi receptările se produc într-o gradație, stratificată astfel: Radu a trăit nişte evenimente, i le povesteşte (devine deci şi el narator) scriitorului (actor), care le narează mai târziu (narator):

EuNnt1 (ACUM, când scriu);

euNt1, (ATUNCI, la restaurant).

Radu (**EuNnt2**) (ATUNCI, la restaurant /la oficiu);

1Radu (**euNt2**) (ATUNCI, în Recea-Veche). (Vezi şi: **Schema 9**).

Ultimul fragment al romanului *(…Vechea gazdă …- pentru ultima oară.)* (p.255-257) devine astfel unul cheie, el părând a fi fost **scris** chiar de către Radu, fără intervenția

personajului-scriitor, şi care, posibil, a fost adus, **deja scris pe hârtie**, pentru scriitorul de profesie. Faptul de a fi despărțit de restul textului printr-un spațiu mai mare, ne-ar sugera că **EuNnt1** ar mai fi trebuit să adaoge ceva de felul: „Radu venise a doua zi cu un caiet în care am găsit următoarele etc.", aşa cum găsim, de exemplu în *Patul lui Procust* de Camil Petrescu, când naratorul „coboară" în subsol şi comentează evenimentele. O altă variantă de interpretate ar fi aceea că, după finisarea romanului, scriitorul i-ar fi dat lui Radu să citească manuscrisul său, iar acesta citindu-l, ar mai fi adăugat un fragment independent de textul romanului. O a treia variantă ar fi cea care ne face să credem că Radu nu este decât o ficțiune, iar trăirile adevărate sunt ale personajului-scriitor (alias, **EuNnt1**). Totuşi, în acest ultim fragment (după care mai urmează doar un mic fragment din jurnalul Vioricăi) atestăm o notă cu totul originală şi un moment esențial pentru devenirea artistică a lui Radu, ceea ce ne permite să-l apropiem de personajul lui M. Proust.

Propunem în continuare o analiză detaliată a părții finale a romanului, pe care o considerăm autentică, aparținând personajului Radu, diferit de naratorul auctorial. Astfel, vom interveni cu mici comentarii pentru sesiza sincronic structurarea semantică de sorginte proustiană. Fragmentul e plasat pe un interval de 2 pagini - 255-257 din ediția citată mai sus:

(I) [„…Vechea gazdă îmi păstra, conform înțelegerii, camera, plătită pe trei luni înainte. Arca ce va învinge potopul! **Aici** vom avea **masă de lucru**, una pentru amândoi. Patul şi atât. Nici un prisos! Ca şi cabinetul lui Licurg. Dacă l-o fi avut. Şi toate legile lui…"]

(I) Camera rămâne un referent material: locul de desfăşurare a viitorului act de lucru comun intelectual (masa) şi de iubire (patul). Adverbul cu valoare deictică "aici" vorbeşte despre timpul prezent şi locul concret.

(II) [„Ce-o fi făcând Viorica? Crede în mine, crede, când şi eu eram pe punctul să nu mai cred, când eram să mă las în voia valurilor**… Îmi închipui** că-i joacă zeci de mărunte feste lui Spânu şi ai lui. […] Stă **probabil** serile în odăița aceea cu fotografii îngălbenite, cu icoane şi candela aceea ce nu mai arde, şi corectează caiete… „Le chefe de la gare… Nu „chefe", ci „chef", prostuțo!.." Şi lasă apoi creionul roşu, îşi prinde fața în palme şi se gândeşte, se gândeşte… Că a avut dreptate. Că singur în fața dragostei mele m-am pierdut, ori că nu m-am pierdut, ci am lăsat-o la o parte, ca orice abstracție pe care ai folosit-o într-o ecuație şi nu mai revin la dânsa…"]

(II) Memoria involuntară şi supunerea interogativă-meditativă asupra relației Ea-El. Totul e pus sub semnul probabilului aruncat într-un timp trecut cu anumite referente (odăița, icoane, Spânu, etc.) din cele cunoscute de narator.

(III) [„Ba da, revin! **Ai avut dreptate**, dar până la un punct! Din păcate, **ai avut dreptate**. Dar în parte numai. **Dacă n-ai avut dreptate** în partea asta , n-aş fi înțeles întregul. Sau nu l-aş fi ştiut până la capăt. **M-am împotmolit** în minciună. Nu acum, cu Lida. Mai demult. Cu mult înainte**.**

Atunci când am crezut numai în mine! Când nu mă îndoiam numai de ceea ce spuneam eu. Am fost slugă minciunii, acum o voi face sluga mea. O dată doar. O singură dată!”]

(III) Analiza detaliată a unor momente intuite, cunoscute din trecut. Punerea la îndoială în fața unei logici personale prezente, neîmpărtăşite încă cu nimeni.

(IV) [„Azi. **Azi, când am să-ți scriu. Când n-am să-ți scriu tot**. Când am să inventez ceva, când am să mint, ca să te scutesc de toată mizeria asta. În numele dragostei!”]

(IV) Accentuarea şi evidențierea prezentului prin repetiție. Faptul deosebit este cel ce aminteşte de faptul „am să-ți scriu/n-am să-ți scriu” ce denotă o anumită doză de neîncredere a naratorului de a scrie, de a se dedica scrisului „în numele dragostei”.

(V) **[„Am să te chem** aici. Ca pentru o foarte însemnată întâlnire… Ori **am să inventez** altceva... Da, desigur! **Şi ai să vii. Şi n-ai să mai pleci! Am să-ți scriu totul**, **ori aproape totul**. Ai să mă înțelegi, pentru că tu poți înțelege totul. Iar a înțelege înseamnă…”]

(V) Deşi spațiul rămâne acelaşi **–** „aici”, timpul devine iar imaginar, aruncat undeva într-un posibil viitor apropiat. E evidentă voința de a scrie “totul”. De ce anume voința de a scrie şi de ce această voință apare atunci când intimitatea El-Ea este la un grad maxim „ai să vii şi n-ai să mai pleci”? O explicație ar fi semnul comun ce îi apropie şi anume intimitatea. Naratorul ştie despre actul creației că e unul sincer şi intim.

(VI) [„Nu, n-ai de ce să mă ierți. Să mă ierți că m-am regăsit? Să mă ierți că a biruit totuşi dragostea pentru tine? Să mă ierți? De ce să mă ierți? Eu m-am iertat şi mai mult n-are nimeni dreptul să mă ierte sau nu. Pentru că nimeni nu mă poate şti şi condamna aşa cum eu singur o pot face.

Am crezut că viața începe de la capăt când îți poți lămuri scopul ei. Dar nu mi l-am lămurit. Am confundat scopul cu mijloacele. Am nevoie de tine! [...] La ce bun aceste exhibiții mintale?”]

(VI) Cine vorbeşte? Naratorul care adineauri avea simțul cel mai acut de prezent, acum se abate imaginar într-o lume în care este doar El şi Viorica (în calitate de actori). Dialogul imaginar cu Viorica începe interogativ-retoric şi trece treptat într-o mărturisire posibilă dialogată, dar fără răspunsul receptorului. Este evident că naratorul o avea pe Viorica în imaginație şi dialogul are un adresat concret („tu o ştii”, „te-am ales numai pe tine”).

(VII) [„Dacă ți-aş spune ție toate acestea…”]

(VII) „Trezirea” la realitate este supusă îndoielii. Transformarea lumii imaginare în una concretă, de adevărată discuție demonstrează o neîncredere în anumite potențe. Or, dezgolirea „intimității”, despre care amintim mai sus ar fi prea „durută”, atunci când ea a fost atât de mult voalată sub masca unei ironii detestabile.

(VIII) [„Ori dacă le-aş crede cel puțin eu până la capăt.

Până acum nu le-am crezut. **Mă prefăceam** că le cred, dar undeva în adânc păstram slaba nădejde că totuşi **mă judec** prea aspru. Că de fapt sunt mai bun decât mă consider… **Mă temeam** să despic firul până la capăt. E o operație prea dureroasă.

M-am mințit, vai!"]

(VIII) Faptul de a dezvălui persoanei iubite adevăruri intime obligă naratorul să-şi concentreze privirea şi în interiorul său şi chiar să scoată la iveală momente ce nu le-ar fi destăinuit altădată. Constatarea la care ajunge ("m-am mințit") e rezultatul unei autoanalize destul de scrutătoare.

(IX) [„Acuma însă nu. Şi mă doare. Întâia oară mă doare."]

(IX) Sensibilizarea distanței dintre trecut /prezent, atunci /acum presupune conştientizarea dihotomiei actor /narator, cel care a jucat rolul şi cel care analizează, comentează şi narează evenimentele, ca instanțe diferite, deşi privite prin aceeaşi optică.

*(X) [„Stop! Câtă patetică ah! Şi câtă logică! N-ai oare prea multă logică în tine ca să ai şi dreptate, **Radule**? Adică stai! Stai!"]*

(X) Amintirea numelui exact al naratorului ne explică unele momente neînțelese: deci naratorul este Radu. Este introspectiv, neutru, ține de nişte principii ale adevărului („ca să ai dreptate") şi asistă la o discuție între „Radu 1, cel logic" şi „Radu 2, cel sentimental".

(XI) [„Înțelegi, Rico, **e foarte greu să pătrundem** (plural n.n. P.M.), să percepem ceva nou. **Suntem obişnuiți** să apelăm la corespondențe concrete pentru toate abstracțiile ce le folosim în discuții sau explicații. Dacă ar **fi să vorbim** de o cameră nouă, **altfel decât aceasta în care mă aflu acum, şi nu aici în cameră**, (iarăşi: *topos*-ul – n.n. P M)**,** ci undeva într-o pădure, de exemplu, am lua , am lua punct de plecare tot camera asta. Am reconstitui-o în cap imediat: **aceşti patru pereți, acest tavan, aceste podele, aceste uşi şi ferestre, această mobilă.** Şi gândindu-ne la pereții aceştia cunoscuți, am vorbi de pereții camerei noi, necunoscuți, de la uşa aceasta am porni, vorbind de uşa nouă…

Dar cum putem percepe ceva nou de tot, fără corespondent, fără model concret undeva în trecut? Când n-ai nici un punct de plecare nicăieri, când nu poți construi în creier camera aceasta, ştiută, ca să s-o vezi pe cea nouă, ce nu există încă, dar care va exista şi o ştim, în măsura în care o cunoaştem pe cea veche? Înțelegi?"]

(XI) Revenirea la dialogul imaginar este de data asta cu note de apreciere colectivă, general-umană („suntem obişnuiți") sau cu repere doar pentru relația El-Ea. Dar, deşi imaginarul e dominant, senzorialul camerei, perceput independent, apare ca referent stabil şi concret, deoarece lumea nou creată, aruncată în viitor, nu se poate percepe „fără corespondent, fără model concret undeva în trecut".

(XII) [„Mă simt nu regăsit sau refăcut, **ci într-atâta nou, într-atâta fără corespondent în „eu"-l acela de până ieri**, încât va trebui să mă iei de la început şi să mă cunoşti.

Şi mă vei găsi acel pe care l-ai fi vrut să fiu, dar pe care nu l-ai ştiut, pentru că n-ai avut din ce-l construi. Eu sunt acela, Viorico!”]

(XII) Descoperirea pe care şi-o face naratorul că se simte „într-atâta nou, într-atâta fără corespondent în „eu”-l acela de până ieri” presupune faza de schimbare a eroului, faza de conştientizare a faptului că este altcineva, are alți parametri de gândire şi de a vedea lucrurile, etc. Această fază este o urmare a altor trei-patru, între care cea a însingurării, a parteneriatului, de limită şi de schimbare, aşa cum sunt prezentate, morfologic, de către M. Eliade, V. Propp, C. Bremond [25].

(XIII) [„La dracul autoironia în care m-am consumat, **acum ştiu,** doar pentru a face impresie! **Acum ştiu şi simt că mă voi descoperi în tine şi simt că mă voi putea iubi aşa nou cum sunt** (motivul scrierii – n.n. PM). Înțelegi, Viorico?”]

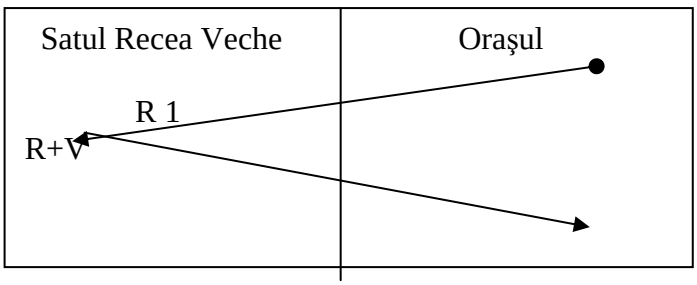
(XIII) Revelația descoperirii trecutului printr-o analiză detaliată a senzațiilor şi percepțiilor din prezent este modalitatea de bază de scriere a lui M. Proust în romanul *În căutarea timpului pierdut*. Naratorul romanului francez va menționa într-un sfârşit de căutări şi regăsiri: „Simțeam totuşi că aceste adevăruri pe care inteligența le desprinde direct din realitate nu sunt totuşi de disprețuit […]. Simțeam îmbulzindu-se în mine o mulțime de adevăruri referitoare la pasiuni, la caractere, la moravuri. Perceperea lor îmi producea bucurie; cu toate acestea, parcă mi-aminteam că pe unele dintre ele le descoperisem în suferință, iar pe altele în plăceri foarte oarecare. Atunci mai puțin strălucitoare, desigur, decât cea cu care mă făcuse să-mi dau seama că opera de artă este singurul mijloc de a regăsi Timpul pierdut, o nouă lumină se făcu în mine. Am înțeles că întregul material al operei literare era viața mea trecută, am înțeles că el venise către mine în plăcerile frivole, în lene în tandrețe, în durerea înmagazinată în mine, fără ca să-i fi ghicit menirea, supraviețuirea chiar, mai bine decât sămânța punând deoparte toate alimentele care vor hrăni planta” [26, p. 33-34]. În acest context, apropierea celor două texte este evidentă, iar fraza: „*Acum ştiu şi simt*” ar fi soluția pe care o căuta naratorul în actul său de cunoaştere: de a combina într-un fel ceea ce i se părea de necombinat - logicul cu sentimentalul. Naratorul lui A. Busuioc vrea să cunoască adevărul, vrea să se cunoască pe sine, cel adevărat, nu acel care „făcea impresie”. De aceea hotărârea lui e una irevocabilă, deşi el rămâne în fața aceleiaşi oglinzi oferite de Viorica. Cunoaşterea de sine prin cineva ar fi cheia de dezlegare a enigmei. Cum o va face urmează să aflăm, dar romanul este deja… epuizat (motiv identic cu cel al lui M. Proust).

(XIV) **[„Mă aşez la masă să aştern scrisoarea în care voi minți pentru ultima oară.** În numele dragostei noastre… Pentru ultima oară”].

(XIV) Naratorul face gestul unui scriitor cu fermitatea vizibilă de a scrie, deşi este convins că “*va minți*” şi de data aceasta, dar „*pentru ultima oară*”. Probabil, deoarece mai târziu

lucrurile vor fi în firea lor, iar procesul nu va mai fi cel al devenirii, ci deja al statorniciei. Scriitorul este de acum format, are această conştiință şi scrie.

Astfel, miezul romanului îl reprezintă narațiunea considerată a fi a lui Radu, structurată în 16 capitole, întreruptă de fiecare dată de câte o pagină din jurnalul, presupus a fi al Viorică. Tehnica narativă în cazul dat este una a oglinzilor paralele: fiecare dintre cei doi înțelegându-se prin viziunea celuilalt. Despre jurnalul Viorică nu ştim decât cele amintite în *În loc de prolog*: „*Singurul lucru pe care mi l-am permis a fost să intercalez în povestirea lui unele pagini (unele!) din caietul de însemnări ale Viorică Vrabie*…" (p. 151). Considerăm că şi acesta este o invenție, deoarece uneori asemănarea celor două vieți este prea izbitoare: lui Radu îi moare mama în copilărie, iar Viorică – tatăl, ambii gândesc aproximativ aceleaşi probleme în aceeaşi cheie etc. Pentru analiza noastră contează, în special analiza narațiunii lui Radu, personaj cu tente de imaginar şi viziune proustiană, ce poate avea o dezvoltare pe cont propriu, fără multe pierderi ale viziunii globale a textului. Narațiunea lui Radu este supusă unei duble analize: în prezentul narării şi cea din trecutul întâmplărilor. („*Încă nu ştiam* (atunci –n.n.) *că într-o luptă e bine întotdeauna să ai rezerve.* ***Acum*** *le am*" (p. 177). Naratorul este deci unul (homo)diegetic auctorial, interferat cu analize ale celui actorial. Evoluția actorului Radu este prezentată după o schemă simplă, am zice chiar identică cu schema personajelor din poemul eminescian *Luceafărul*, sau, mai larg spus, cu o schemă ce respectă convențiile textelor romantice: Radu locuieşte, la început, într-un spațiu urban, are viața lui studențească, se căsătoreşte, nu-l interesează alte probleme decât cele ce țin de propriile interese. Apariția unei mici neînțelegeri în familie, îl face să părăsească orașul şi să plece în primul sat (Recea Veche) pentru a profesa pedagogia. Aici o întâlneşte pe Viorica, care are şi ea o iubire terestră, reuşeşte să se convingă că o iubeşte, dar nu e sigur, şi atunci când „*Marele semnal*" dă de ştire, Radu părăseşte satul şi rămâne cu nostalgia unei iubiri neîmpărtăşite, revenind la orânduiala de altădată, dar trecut deja printr-o metamorfoză de viziune asupra lumii. (Luceafărul părăseşte spațiul său cosmic pentru iubirea terestră a Cătălinei, însă, nereuşind să treacă peste legile Demiurgului, se întoarce la „*locul său menit din cer*", unde conştientizează condiția sa de „*nemuritor şi rece*"). Schematic, corelația dintre protagonişti ar putea fi reprezentată astfel (unde R 1 este personajul Radu în prima fază, de însingurare, R+V este faza de găsire a partenerului, în care cei doi reuşesc să se convingă de dragoste unuia pentru celălalt, iar R 2 reprezintă metamorfoza lui Radu, care, rămânând în acelaşi spațiu, are o altă viziune asupra lumii şi şi-o proiectează altfel pentru viitor) : **Schema 8. Itinerarul spațial al lui Radu.**



Partea cea mai interesantă a romanului este faptul cum reuşeşte Radu, un intelectual şi totodată un dezamăgit în dragoste, să se convingă pe sine însuşi că iubeşte. Ar fi, altfel spus, încercarea de a demonstra logic un sentiment de iubire şi de a supune logicii iubirea. Şi în acest caz, orizontul de aşteptare al cititorului este satisfăcut prin câteva faze, între care:

Prima întâlnire este rece, distantă şi analizată punct cu punct: „*Când s-a oprit în uşa cancelariei la braț cu Otilia, nici prin cap nu mi-a dat să-i cercetez picioarele sau bustul…I-am prins doar privirea, foarte nedumerită şi speriată sub părul prăfuit*" (p.152). Analiza introspectivă se acutizează tot mai evident prin interogație retorică, dat fiind anumite stări ce ies de sub imperiul raționalului: „*Ce mă interesa fata aceasta, noua mea colegă, cu care nu schimbasem decât zece-douăzeci de fraze obişnuite. Ce mă interesa că se dovedise a fi ceva mai inteligentă, decât mi-o imaginam, mai frumoasă decât mi se păruse şi mai înțepată decât o clasificasem. Să fie sănătoasă*" (p.171). Dialogul imaginar, „fabricat" de către naratorul auctorial în cele două ipostaze de relatare a lui Radu şi jurnalul Vioricăi, vine să demonstreze un început de iubire sinceră, discretă: „*De ce mă gândesc mereu la N. Nu m-oi fi îndrăgostit oare*?", scrie Viorica, iar Radu va mărturisi: *"Ş-apoi, la drept vorbind, fetița asta începea să-mi placă. Nu, nu ca fetiță! Avea ceva în cap. Un caz rar*" (p.190). Apariția unui concurent (Pablo este iubitul mai vechi al Vioricăi, pe care Radu îl intuieşte, el singur mai fiind încă în faza de divorț cu întâia sa dragoste şi soție Lidia) întăreşte şi mai mult convingerea de iubire, nu însă fără o lungă şi chinuitoare îndoială: „*Pablo nu-mi scrie … Cu N.*[egrescu – n.n.] *suntem prieteni la cataramă…nu-mi face curte. Am auzit că divorțează. Îmi place, e un băiat bun. Numai vezi, păzea Veronico, să nu te îndrăgosteşti*" (p.202). Ieşirea în cadrul naturii este un prilej bun pentru o discuție amoroasă, după care Radu se convinge că "*dacă există dragoste cu adevărat, nu în rațiune trebuie căutată*" (p.224), dialogul scoțând în prim-plan teme ce au fost atât de mul măcinate pe parcurs:

„*– Ai iubit vreodată, Radule?*

– Dac-am iubit? Da. Adică nu. Adică, nu ştiu. Şi dacă aş fi iubit?

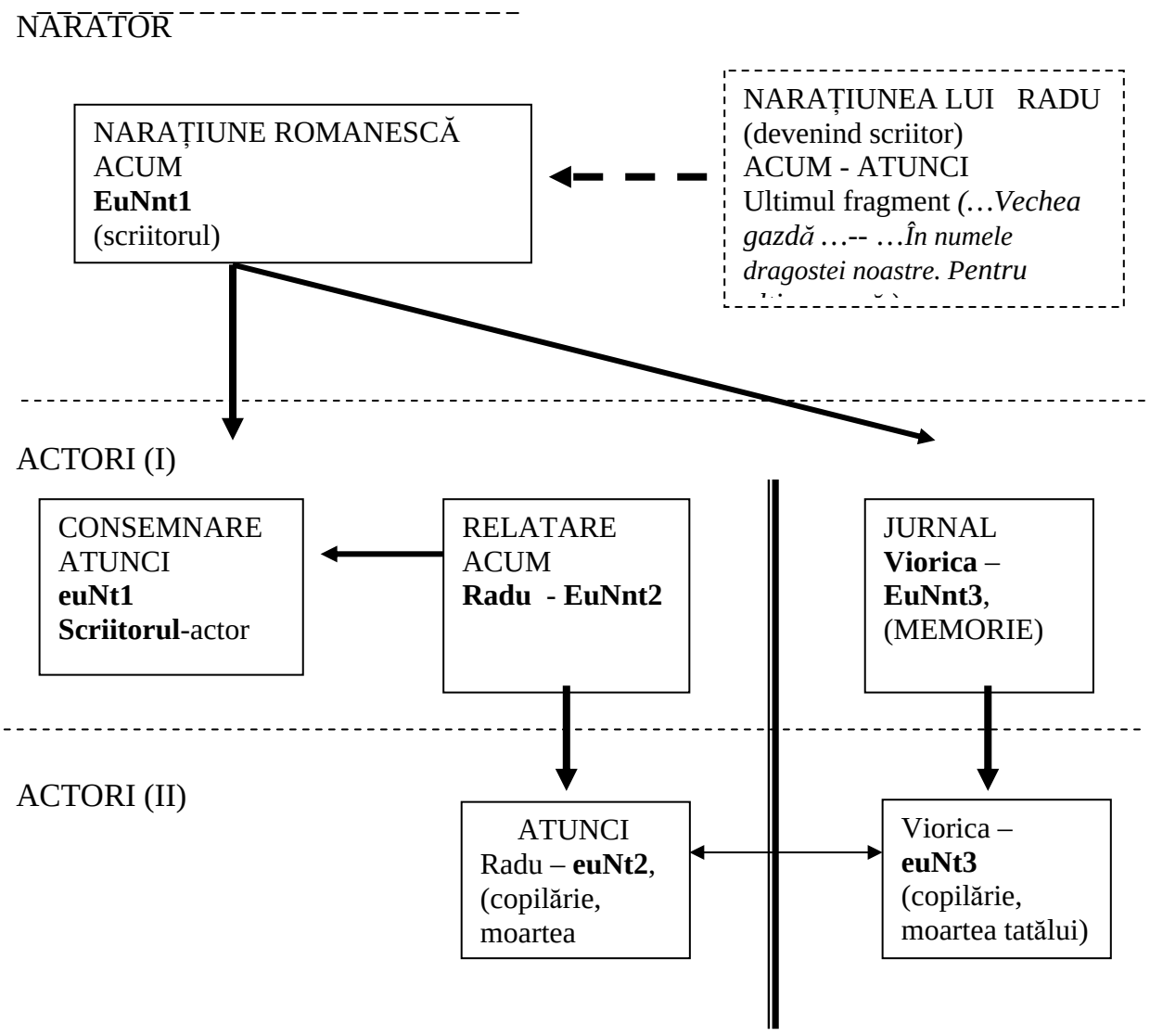
– Voiam să ştiu ce om eşti.

– Aş putea să inventez povestea unei dragoste uriaşe…" (p.225).

Un sărut demolează întregul conținut rațional construit în juriul dragostei şi pecetluieşte totodată iubirea din interior în exterior: „*O prinsei de umeri şi o întorsei cu fața spre mine. Mă privi mirată, nedumerită. Îi luai capul în palme şi o sărutai lung. Nu se împotrivi. Se făcuse mică şi aşa de slabă în brațele mele, îmi desfăcu mâinile încet şi zise cu glas tremurat : –De ce, Radule? Era singura întrebare la care nu puteam răspunde*" (p.226). Acest moment este unul hotărâtor, de limită pentru că deschide o serie de întrebări introspective privind eul, privind interiorul necunoscut: „*Pentru prima dată mă trezisem*

singur în mijlocul pustiului din mine" (p. 227), pentru ca mai apoi voința de cunoaştere personală să fie aruncată şi asupra partenerului de iubire, în care Radu se voieşte privit ca într-o oglindă: „*Vreau să cunosc acest om? Da, vreau să-l cunosc. Pentru mine. L-am îndrăgit? Da. Dar pentru mine. Şi nu pe el l-am îndrăgit,* ***ci pe mine însumi în el****, simțământul pe care l-am pus într-însul şi care îmi aparține e al meu, şi pe care vreau să-l am mereu alături…O iubesc pentru că mă iubesc într-însa şi aş vrea s-o am alături*" (p. 231).

Schema 9.



Descoperirea adevărului căutat este o revelație şi de aceea Radu rămâne un timp orbit de ceea ce nu-i fusese dat să simtă niciodată. Imediat ce „*Marele semnal*" apare, personajul central se retrage în spațiul său de altădată, urban, şi meditează la beneficiile descoperiri şi regăsirii de sine, descoperire ce este una adevărată şi care e singura ce contează pentru întreaga esență a vieții, moment similar cu ceea ce găseşte Marcel, personajul lui M. Proust. Radu se destăinuie scriitorului-personaj şi-i mărturiseşte tot într-un act de necunoaştere, dar narând, chiar scriind, el se descoperă şi devine cel adevărat.

Anume acest fapt duce la identificarea în romanul lui A. Busuioc a unui model narativ proustian, caracterizat, în linii mari, prin aceea că naratorul se află mai întâi într-o fază de neîncredere în potențele sale de a scrie, în schimb dominantă este voința sa de a o face. Voința este precedată de putința de a scrie şi „imposibilitatea de a nu scrie" (E. Prus), fază determinatoare pentru devenirea sa artistică [27, p.233]. Momentul în care Radu se convinge că trebuie să scrie tot de la început, pentru *a minți ultima oară*, de fapt romanul se încheie, iar lectorul este obligat să revadă scenele de mai înainte pentru a da un înțeles celor scrise. *„Mă simt nu regăsit sau refăcut, ci într-atâta nou, într-atâta fără corespondent în „eu"-l acela de până ieri, încât va trebui să mă iei de la început şi să mă cunoşti". Radu este cel se îşi conştientizează noua postură metamorfozată de scriitor şi se aşează la „masa să aştern scrisoarea în care voi minți pentru ultima oară. În numele dragostei noastre. Pentru ultima oară*" (p.257).

În felul acesta, pornind de la un simplu procedeu de reformulare a unor modele narative, ajungem să descoperim şi alte maniere de interpretare, care fac vizibilă legătura cu marele opere literare europene, cum este, în cazul dat, romanul lui M. Proust, confirmată de P. Valéry: „Să scrii – pentru a te cunoaşte – şi atât". Procedeul este explicat nu atât prin faptul unor rememorări de conținut şi atmosferă, cât prin voința de a se descoperi şi a se cunoaşte cu adevărat eul esențial. *Timpul regăsit* este tocmai ceea ce convinge că adevărata cunoaştere este una poetică.

NOTE (5):

1. Călinescu, George. *Camil Petrescu, teoretician al romanului* („Viața Românească", nr. 1, 1939) // *Romanul românesc interbelic.* Antologie de C.M. Muşat. –Bucureşti: Ed. „Humanitas", 1998.
2. Micu, Dumitru. *Istoria literaturii române: de la creația populară la postmodernism.* –Bucureşti: Ed. „Saeculum", 2000.
3. Manolescu, Nicolae. *Arca lui Noe*. –Bucureşti: Ed. „100+1 GRAMAR", 2001.
4. Citat după: Manolescu, Nicolae. *Arca lui Noe*. –Bucureşti: Ed. „Grammar", 1998. (Pentru ediția din 2001 (nota 3), numărul paginii va fi : 450).
5. Băicuş, Iulian. *Dublul Narcis*. –Bucureşti: Ed. „Unibuc", 2003; textul a fost consultat pe adresa electronică: http://www.unibuc.ro/eBooks/filologie/Baicus/narciscontranarcis.htm.
6. Nu suntem de accord, în acest caz, cu afirmația lui L. Doležel (în *Pour une typologie des mondes fictionnelles,* 1985) care afirmă că: „*Dans la forme classique en Er, la texture du narrateur est dotée d'une force d'authentification automatique et absolue. Tout ce qui est affirmé dans la texture du narrateur, existe dans le monde fictionnel. On pourrait dire absolument authentique le monde d'existence fictionnelle construit par la force d'authentification absolue. Dans le monde fictionnel créé par ce narrateur (forme Er), il n'existe aucun doute au sujet des «faits» fictionnels. Par contre, la forme «skaz» constitue une texture narrative privée de force d'authentification. Il s'agit là d'**un jeu narratif joué par un narrateur ne prenant sa fonction au sérieux*** (subl. ns. –P.M.). *Il produit des énoncé, passe de la perspective „omnisciente" à une perspective „limitée", de la forme Er (Il) à la forme Ich (Je), etc., minant ainsi et à la longue détruisant même sa crédibilité, sa fiabilité et son autorité d'authentification. Le monde de «skaz» construit un monde fictionnel inauthentique dont le monde d'existence devient incertain et ambigu, où tout finalement peut être mis en question*" (p. 16).

7. Marino, Adrian. *Autenticitatea* // *Dicţionar de idei literare. A-G.* Vol. I. – Bucureşti: Editura „Eminescu”, 1973.
8. Mavrodin, Irina. *Poietică şi poetică*. Ed. II-a. –Craiova: Ed. „Scrisul românesc”, 1998.
9. Mavrodin, Irina. *Mâna care scrie. Spre o poetică a hazardului. Ed. a II-a*. –Bucureşti: Editura EST-Samuel Tasted Editeur, 2002.
10. Proust, Marcel. *Swann.* Trad. I. Mavrodin. –Bucureşti: Editura „Univers”, 1987.
11. Proust, Marcel. *Timpul regăsit.* Trad. I. Mavrodin. –Bucureşti: Editura „Univers”, 2000.
12. Gide, Andre. *Falsificatorii de bani.* Trad. M. Murgu. –Bucureşti: Editura RAO IPC S.A., 1996.
13. Proust, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. Texte établi sous la direction de Jean-Yves Tadié. Édition Gallimard, 1999, 2404 pp.
14. Freud, Siegmund. *Interpretarea viselor*. –Bucureşti: Ed. ştiinţifică, 1993.
15. Proust, Marcel. *Sodoma şi Gomora*. Trad. I. Mavrodin. –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1995.
16. Eliade, Mircea. *Maitreyi*. –Bucureşti: Ed. „Minerva”, 1991, 175 pp.
17. Ricoeur, Paul. *Metafora vie*. –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1984.
18. Genette, Gerard. *Figures III. Discours du recit. Essai de methode.* –Paris: Ed. du Seuil, 1972. Toate traducerile din limba franceză ne aparţin – P.M.
19. Papuşa, Igor/ Папуша, Игорь. *Анализ повествовательной техники А.И.Куприна в повести «Поединок»* // Альманах „Sudia methodologica”, Випуск 11. – Тернопіль, 2002, с. 81- 94.
20. Holban, Anton. *O moarte care nu dovedeşte nimic. Ioana.* –Timişoara: Editura de Vest, 1993.
21. Mavrodin, Irina. *Romanul poetic.* –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1977.
22. *Vezi:* Coroban, V. *Scrieri alese.* –Chişinău: Ed „Literatura artistică”, 1983, p. 191-197; Cimpoi, M. *Cuvânt înainte* la vol.: Aureliu Busuioc. *Scrieri alese.* –Chişinău: Ed. „Literatura artistică”, 1983; Dolgan, M., Bileţchi, N., Badiu, V. *Creaţia scriitorilor moldoveni în şcoală: N. Costenco, A. Busuioc, V. Beşleagă, G. Malarciuc*. –Chişinău: Ed. „Lumina”, 1990, p.42-68; Ghilaş, Ana. *Romanul anilor 60 din Moldova: valori etico-estetice (Teză de doctor în filologie).* –Chişinău, 1996; Gavrilov, Anatol. *Structura tipologică şi caracterologică a eroului în romanul „Singur în faţa dragostei” de A. Busuioc* // Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări (Coord. M. Dolgan). –Chişinău: Tipografia Centrală, 1998, p. 343-358; Cenuşă, Felicia. *Tehnici narative în romanul basarabean din anii 60 (Teză de dr. în filologie).* – Chişinău, 1999; Fonari, Victoria. *Intelectual şi sentimental în opera lui A. Busuioc (Teză de dr. în filologie).* –Chişinău, 2001.
23. Busuioc, Aureliu. *Singur în faţa dragostei.* // *Scrieri alese.* –Chişinău: Editura „Literatura artistică”, 1981.
24. Lintvelt, Jaap. *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere.* –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1994.
25. În linii mari, cercetătorii citaţi vorbesc despre patru faze de evoluţie a oricărui personaj atât în mit, cât şi în basm, acestea fiind: înstrăinarea, faza de parteneriat, faza limită şi metamorfoza sau schimbarea personajului. În accepţia noastră, romanul este construit exact după această schemă, care, dealtfel, nu este străină mai tuturor creaţiilor literare.
26. Proust, Marcel. *În căutarea timpului pierdut. Timpul regăsit.* T. XIII. Trad. E. Cioculescu. – Bucureşti: Minerva, 1977.
27. Vezi şi articolul nostru: Postu, Marin. *Modelul narativ proustian şi devenirea artistică prin scriere // Analele ştiinţifice ale USM*, vol. II, seria *„Ştiinţe filologice”*. –Chişinău: CE USM, 2002.

SINTEZA REZULTATELOR OBȚINUTE

Reexaminând sumar rezultatele obținute în cercetarea de față, menționăm că în capitolul I, ***Redimensionări ale romanului românesc*** este cercetată imaginea romanului românesc în plan evolutiv-axiologic, evidențiindu-se câştigurile estetice ale sincronizării literaturii române cu cea europeană (occidentală).

Primul paragraf, ***O tipologie referențială a romanului românesc***, însumează unele metode noi de investigație romanescă, pornind de la rolul cititorului în actul de receptare şi interpretare a conținutului epic. Astfel, pe baza unor cercetări teoretice care abordează problema dată (T. Pavel, P. Ricoeur, L. Doležel, M. Borcilă, E. Tămâianu ş.a.), ajungem să cristalizăm o tipologie proprie a romanului românesc, în contrast cu lucrările de referință anterioare (*Arca lui Noe* de N. Manolescu, *Viața şi opiniile personajelor* de R.G. Țeposu, *Poetica romanului românesc interbelic* de Gh. Glodeanu, *Poetica postmodernismului* de L. Petrescu ş.a.).

Apreciind abordarea structuralistă, insistăm şi asupra factorului referențial desemnat de text, care „nu reprezintă numai semnificatul şi desemnarea, ci şi ceva cu referință „dincolo", care este sensul său" (E. Coşeriu). În plan narativ, sensul se construieşte/receptează, de obicei, în baza nivelării narative (B. Tomaşevski, în *Teoria literaturii* din 1925, identifică: fabula-subiectul (*фабула-сюжет*), G. Genette (1972) delimitează: istoria – povestirea – narațiunea (*histoir-récit-narration*), iar W. Schmid (2003) completează: eveniment – istorie – narație – prezentarea narației (*Geschehen-Geschichte-Erzählung-Präsentation der Erzählung*)), nivele care sunt percepute de către cititor (adică, reconstituie în imaginar) în ordine inversă: se va contacta, mai întâi, narațiunea de suprafață, după care se va restabili povestirea şi şirul evenimențial, ceea ce determină schimbarea opticii de interpretare a mesajului romanesc. Constatăm, în acest sens, că „lumile ficționale" pe care le stimulează textul unui roman sunt cele care formează sau pot forma, de fapt, o tipologie, în timp ce variantele formulate *a priori* nu au o susținere textuală probantă.

Astfel, romanul românesc se clasifică, potrivit criteriului referențial şi evolutiv-axiologic, în patru tipuri: **alegoric, istoric, social** şi **personal**.

Referința primară a **romanului alegoric** (aproximativ „corinticul" lui N. Manolescu şi „metaromanul" lui R.G. Țeposu) este universul ficțional balcanic, cel constituit în câteva straturi culturale şi având la bază mitologia greacă şi dacică, tradiția creştină bizantină, alegoricul poveştilor arabe, anumite tradiții otomane sau ruseşti devenite simbolice, credințe locale ş.a. Discursul narativ este conotativ, implicând o concentrare alegorică de sensuri încifrate, pe care cititorul va încerca să le găsească la fiecare nouă lectură. Câteva romane alegorice reprezentative ar fi: *Creanga de aur* de M. Sadoveanu, *Craii de Curtea-Veche* de

M.I. Caragiale, *Principele* de I. Barbu, *Povestea cu cocoşul roşu* de V. Vasilache ş.a. Un veritabil exemplu de roman alegoric este *Istoria hieroglifică* (1705) de D. Cantemir.

Un alt tip de **roman** este cel **istoric**, a cărui referință o constituie relatarea anumitor întâmplări trecute şi atestate istoric, ce pot fi verificate de către cititor(i) în baza unor documente scrise, cronici, mărturii, reportaje, articole etc., care constituie, la rândul lor, obiectul de studiu al disciplinelor istorice. *Frații Jderi* de M. Sadoveanu, *Biserica Albă* de I. Druță, *Sânge pe zăpadă* de V. Beşleagă ş.a. sunt romane istorice, deoarece aduc în prim plan evenimente şi ipostaze ale unor personalități istorice legendare, precum voievodul Ştefan cel Mare, Ecaterina II, M. Costin ş.a., ce pot fi confirmate documentar.

Romanul social (aproximativ „doricul" lui N. Manolescu, „romanul tranzitiv" al lui R.G. Țeposu şi romanul cu „model narativ obiectivat", potrivit lui Gh. Glodeanu) este cel a cărui referință constituie conflictul social al unui grup cu interese identice. Naratorul, investit cu abilități demiurgice, explică „de sus" sau „dintr-o parte" cauzele economice, politice şi psihologie ale conflictului dintre personaje şi trage nişte concluzii pe care cititorul ar trebui să le accepte ca pe o morală. Discursul acestui tip, derivă din realismul balzacian (sau stendhalian, dikensian) şi comportă în sine majoritatea caracteristicilor ce cataloghează romanul ca pe „o oglindă a societății". Chiar dacă, în diegeză, se conturează numai un singur personaj, el reprezintă, prin tipicitatea sa, problemele grupului social din care face parte. Ex.: prin *Ion*, L. Rebreanu vorbeşte despre problemele țărănimii care, ulterior, se *răscoală*. De aceea, *Ion, Pădurea spânzuraților*, *Răscoala* de L. Rebreanu, *Enigma Otiliei* de G. Călinescu, *Povara bunătății noastre* de I. Druță ş.a. sunt **romane sociale**. Există şi cazuri în care, deşi reprezintă un grup, anumite personaje sunt puternic individualizate, extrăgându-se din contextul social (ex.: Isai din *Zbor frânt* de V. Beşleagă). Considerăm, totuşi, că aceste romane rămân în categoria celui social, cu reale deschideri spre personal.

În sfârşit, **romanul personal** (aproximativ „ionicul" manolescian, „romanul reflexiv", după R.G. Țeposu, şi „experimentalul" lui Gh. Glodeanu) este, din punctul nostru de vedere, o formulă superioară celorlalte, având ca model narativ romanul lui M. Proust *În căutarea timpului pierdut.*

Romanele lui C. Petrescu *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* şi *Patul lui Procust*, precum şi, mai ales, cele ale lui A. Holban *O moarte care nu dovedeşte nimic*, *Ioana* şi *Jocurile Daniei*, precum şi *Singur în fața dragostei* de A. Busuioc ş.a., sunt **romane personale**. La nivel compozițional, ele însumează o serie de trăsături specifice, cum ar fi focalizarea variabilă, între Eul narant şi cel narat (identic cu Personajul) realizându-se un dispatching narativ („*du-te-vino*"), concentrat, introspectiv, asupra unui singur individ; timpul acțiunii este fragmentat de un prezent durativ (sincronic de cele mai multe ori cu actul scriptural) şi un trecut ce invadează, metonimic, prin intermediul „memoriei involuntare", ceea ce conferă discursului un anumit lirism, discontinuu, cu o

tentă impresionistă dinspre denotație înspre conotație. În acelaşi timp, ordinea narativă abrogă convențiile diegetice tradiționaliste, impunând dimensiuni discursive novatoare. Eul narativ conştientizează, cu fiece nouă ocazie, că este „***un altul***” (în sensul lui A. Rimbaud), acesta fiind pornit „în căutarea” propriei identități. Singura modalitate de acces la autocunoaştere este scriitura (*écriture*), finalul căreia va constitui romanul propriu-zis, acest fapt oferind şi cititorului un prilej de a „se citi în sine”.

O excepție notabilă este *Craii de Curtea-Veche* de M.I. Caragiale, roman cu interferențe dintre personal şi alegoric. Primul este sesizat printr-un dublu şir evenimențial – intradiegetic şi metadiegetic, adică relatarea inter-acțiunii celor patru „crai”, inclusiv, invitația fiecăruia în „hagialâcul” său (Paşadia – istorie, Pantazi – geografie, Pirgu – „la Arnoteni”), precum şi mărturisirile „de laborator” ale naratorului, privind scrierea propriu-zisă a romanului „de moravuri bucureştene”, ceea ce constituie o invitație indirectă în tainele artei. Alegoricul se constituie prin invadarea în imaginarul cititorului a unei „lumi” pline de contradicții şi conotații simbolice de „la porțile Răsăritului, unde nimic nu se ia în serios”, o lume nebănuită nici de Eul narator şi care îi depăşeşte limitele comprehensiunii logice. În cazul dat, cititorul este provocat la „**re-lectură**”, pentru a-şi vizualiza dimensiunea culturală în spațiul balcanic, cu toate elementele sale specifice.

Paragraful al doilea, ***Dubla „sincronizare” cu modelele artistice europene*** re-vede, din punct de vedre diacronic, în cheia unei critici a criticii, conceptul lovinescian de „sincronizare” cu valorile literare occidentale. Constatarea necesității de sincronizare a gustului estetic local cu cel european nu este ceva specific numai pentru prima jumătate a sec. al XX-lea, ci un fenomen permanent în cultura română, demarând odată cu afirmarea principiilor de constituire şi emancipare a statului modern sub influența romantismului apusean din secolul al XIX-lea. Din această perspectivă, E. Lovinescu îi răspunde indirect lui M. Kogălniceanu, afirmând şi promovând imitația creatoare a valorilor europene, inclusiv a romanului modern. Pus între două „**lupte**”, la o distanță de aproape un secol („vom prigoni cât vom putea” amenință M. Kogălniceanu la 1840, în contrast cu cei „30 ani de luptă” evocați de E. Lovinescu la 1934), conceptul de „imitație” (sinonim, într-un fel, cu cel de „sincronizare”) rămâne încă unul problematic, fiind dependent de vectorul informațional dominant al epocii respective, altfel spus, respins sau readus în practica literar-artistică.

Din alt punct de vedre, este evident că şirul sincronizărilor estetice continuă, prin „**transducția literară**” (L. Doležel), fenomen firesc şi indispensabil, care asigură progresul cultural şi literar, în perioada contemporană existând o tendință de a ieşi din sfera europocentistă spre valorile globale. În acest sens, romanul românesc suferă anumite metamorfoze evolutive, specifice procesului literar în general, cum ar fi faptul că discursul realist obiectivat, dominant în sec. al XIX-lea, se manifestă ca o reacție la cel baroc din sec.

al XVII-XVIII, acesta din urmă revenind, în ultimul timp, cantitativ şi calitativ, ca o tendință contemporană.

Obiectul de studiu din paragraful al treilea, ***Reperele modernismului romanesc,*** este ceea ce A. Marino numea „intelectualizarea progresivă a procesului artistic", apreciere ce caracterizează, în sine, arta modernă ca reacție la canoanele tradiționaliste. „Deschiderea" operei moderne este pusă de majoritatea specialiştilor sub semnul unui „proiect în constituirea sa", proiect care nu-şi atinge rezultatul, decât în măsura în care însuşi procesul facerii ei poate fi considerat „rezultatul" artistic. Potrivit exegetei I. Mavrodin, „una din caracteristicile cele mai tipice este **scriitura proustiană**, în care **textul** şi **metatextul** (comentariul asupra textului, altfel spus „funcția critică" pe care acesta o dezvoltă necontenit cu privire la propria-i structură şi funcționare), practica şi teoria au o existență sincronică şi indisociabilă", de unde derivă un indiciu al modernității poeziei şi romanului, potrivit căruia „**poieticul**" (<gr. *poiein* =a face, a construi) coincide cu „poeticul", fuziunea lor constituind, în cazul nostru, definiția romanului modern (în matrice proustiană).

Capitolul II, ***Constituirea modelului narativ proustian***, cercetează problema modelării artistice, aceasta constituind, pe de o parte, o taină de creație a scriitorului, iar, pe de altă parte, un instrument de recunoaştere a „locurilor comune" (*topoi*) în „orizontul de aşteptare" (H. Jauss) al cititorului.

Modelul narativ proustian, cu specificitatea sa de „structură a imaginarului" (G. Durand), este identificat într-un anumit segment de roman românesc potrivit principiului analogic, cunoscut în matematică, ce se constituie dintr-un ***raport semic*** dintre patru elemente: *A se raportă la B tot aşa cum A1 la B1*, potrivit lui A. Greimas. În cazul romanului românesc, vom identifica, la nivel abstract, un raport semic identic stabilit între romanul românesc tradiționalist, care se raportă la Balzac tot aşa cum cel modern – la Proust, în ceea ce priveşte compoziția, tipul de personaje, perspectiva auctorială etc. Apreciat de majoritatea criticilor drept un raport antitetic dintre tradiție şi inovație, fenomenul capătă diferite interpretări noționale. Astfel, M. Zamfir consideră romanul lui Proust drept o „parodie" la adresa manierii de a scrie a sec. al XIX-lea. Argumentul criticului nu este însă aplicabil şi în cazul romanului românesc (raportat la cel francez), deoarece, de ex.: *O moarte care nu dovedeşte nimic* de A. Holban nu este, din punct de vedre estetic, „o parodie" la adresa romanului *Enigma Otiliei* de G. Călinescu şi nici invers ş.a. Argumentul nostru este valid numai în cazul în care se dă o prioritate metodei contrastive în defavoarea celei comparative.

De aceea, în paragraful al doilea, ***Trăsături ale narativului în context modelator***, se evidențiază alte principii de constituire a modelului, pornind de la identificarea trăsăturilor narativului (*versus* descriptiv), pe baza a două structuri diegetice numite convențional: **modelul Propp-Bremond** şi **modelul Barthes-Prus**. Acestea două comportă în sine

acelaşi rezultat estetic bazate pe un invariant (Ur-tip) semantic identificabil prin **narațiunea (homo)diegetică** a unui Eu-narant prezent continuu într-un discurs interiorizat durativ, care îşi determină optica spațială şi temporală potrivit senzațiilor eului-narat ipostaziat în devenire artistică.

În primul caz, antrenând în discuție o serie de scheme narative modelatoare din critica de specialitate (*Morfologia basmului* de V. Propp, *Gramatica „Decameronului"* de Tz. Todorov, *Despre sens* de A. Greimas, *Logica povestirii* de C. Bremond, ultima lucrare fiind şi o sinteză a celorlalte), se accentuează rolul **agentului** (Eul narant) în exersarea *funcției* sale de a depăşi obstacolul memorativ şi de a-şi re-trăi, prin intermediul memoriei involuntare, trecutul (adică, anumite senzații ale eului narat), pe baza unui procedeu metaforic amplu „de la un capăt la altul"(J. Ricardou) cu „transpoziții metonimice" (G. Genette), care constituie, în ansamblu, discursul narativ.

În al doilea caz, modelarea se percepe ca o desfăşurare modală complexă, constituită, din punct de vedere evenimențial, din patru faze diegetice evolutive: ***voința de a scrie, neputința de a scrie, putința de a scrie*** şi ***imposibilitatea de a nu scrie*** (potrivit cercetătoarei E. Prus, care îl completează pe R. Barthes ş.a.). Pe parcursul lecturii, îl vedem pe Marcel într-un proces continuu de devenire artistică – dinspre eul narat înspre Eul narant, momentul în care personajul îşi descoperă vocația constituind apoteoza romanului proustian.

Un itinerar artistic similar identificăm în *Patul lui Procust* (1933) de C. Petrescu (în cazul în care scrisul, în sine, este tratat ca un *pharmakon*), roman care confirmă existența unui „**personaj care nu poate să nu scrie**", un descendent tipic proustian. Calificativul dă o cheie de interpretare a titlului, explică fragmentarea discursului auctorial, intervențiile epistolare şi misterul celor patru personaje, urmărite din subsol de către eul narativ auctorial. În romanul analizat se proiectează dimensiunea scripturală a personajului care îşi conştientizează propria geneză. Dacă Marcel, protagonistul lui M. Proust, păstrează o singură traiectorie memorativă (Eu narant - eu narat), atunci C. Petrescu antrenează, în paralel, două instanțe narative: pe de o parte, **agentul** (din subsol) care îi cere, pe cealaltă parte, **pacientului** să „povestească totul în scris". Deşi refuză la început, Fred devine totuşi un „scriitor" ce-şi narează propria experiență, deoarece „autorul" insistă, asemenea mitologicului Procust. Fred conştientizează devenirea artistică, ajungând la limita „imposibilității de a nu scrie". Moartea lui este o condiție necesară în plan estetic, pentru depăşirea acestei limite artistice, mai ales că ea urmează să asigure integrarea în „taina universală", asemeni „unui afluent ce urmează legea fluviului".

Un alt personaj misterios (de aceeaşi structură mentală ca şi Paşadia din *Craii de Curtea-Veche* de M.I. Caragiale sau Leonte Pătraşcu din *Luntrea lui Caron* de L. Blaga) este Ladima, care, pe cât nu ar fi de straniu, se defineşte drept un ***devorator scriptural***. Acceptarea unei comunicări epistolare cu Emilia îl constrânge să se perceapă inerent în

dimensiunea sa scripturală: „*Eu sunt un om care scrie ceea ce gândeşte*”, se va autocaracteriza el. Imediat ce receptorul mesajelor lui, Emilia, refuză comunicarea, Ladima se sinucide, act pe care ar fi prea simplist să-l considerăm ca pe o dezamăgire în dragoste. Astfel, toate personajele sunt „probate” în dimensiunea lor scripturală procustiană, aceasta fiind mai mare (în cazul lui Ladima şi Dna T.), fie mai mică (pentru Fred), fie inaccesibilă, în general.

În capitolul III, ***Mereologia romanului personal. Remodelări***, se examinează elementele constitutive ale romanul personal, în raport cu modelul narativ proustian. Cercetarea se completează cu o serie de termeni naratologici consacrați, aparținând, în mare parte, lui G. Genette în *Discursul povestirii* (1972), la care se adaugă şi o reexaminare a conceptului de „autenticitate”.

Am demonstrat în paragraful unu, ***Metaromanul lui Proust***, că preferința romanului românesc pentru „autenticitate” (concept novator) se datorează lui M. Proust, în ciuda faptului că o serie de critici (G. Călinescu, mai ales, D. Micu ş.a.) consideră drept sursă modelatoare a autenticității romanul *Falsificatorii de bani* şi *Jurnalul* de A. Gide. Pentru aceşti critici literari, tehnica jurnalului şi a „romanului în roman” denotă un grad sporit de autenticitate. Însă, Edouard, personajul lui A. Gide, scrie un roman cu acelaşi nume *Falsificatorii de bani*, notându-şi în jurnalul său ceea ce consideră că va servi ulterior ca material fictiv. Pentru dânsul jurnalul este „*oglinda pe care o plimb cu mine*”, adică exact ceea ce pentru Stendhal însemna – încă la 1830 – „roman realist”, fapt ce denotă o revalorificare a unei idei mai vechi. Din contra, discursul narativ proustian presupune o variantă autentică originală şi novatoare pentru romanul modern.

Dacă **autenticității** i se atribuie, cel mai des, calificativul de „**nonficțional**” (deşi poate avea şi sensuri contradictorii), adică un comentariu pe marginea narațiunii fictive, atunci romanul proustian constă în interferența armonioasă dintre discursul narant auctorial (autentic) şi cel fictiv narat, fără a mai trebui implicarea jurnalului. Naratorul proustian aproape declară deschis dorința/neputința de a scrie o carte, discursul constituindu-se într-un dublu şir evenimențial: istoria unei vieți şi a unei cărți.

Visul lui Marcel (o narațiune specifică) din volumul *Sodoma şi Gomora*, capitolul *Intermitențele inimii*, ca refulare a dorinței de a scrie, constituie punctul maximal de intersecție dintre diegeză şi metadiegeză, conştient şi inconştient. Materialul oniric ne spune că Tatăl „care ştie tot” îi spune lui Marcel că bunica lui s-a bucurat când a aflat că nepotul ei scrie o carte. Exemplul demonstrează că există o etajare a eu-rilor conştiente, prezente în discursul metadiegetic şi cel diegetic, în spatele cărora se află mereu prezent un eu inconştient, a cărui voință era de a scrie o carte. Constatăm că introducerea metadiscursului critic în conținutul diegetic fictiv, compensat de anumite trăiri inconştiente (relatate, în cazul

dat, printr-un vis), totul constituind arta narativă proustiană, nu cedează cu nimic în fața „jurnalului” cu pretinse convenții de autenticitate.

Pe baza romanului *Maitreyi* (1933) de M. Eliade, am demonstrat că discursul ficțional se reconstituie pe baza memoriei involuntare, adică într-o formulă proustiană, deşi o parte din critica de specialitate apropie romanul lui Eliade formula „autenticității” lui A. Gide, din considerentul evenimentelor „scrise în jurnal”, în defavoarea celor fictive. De fapt, Allan, personajul central, revine numai de câteva ori la jurnalul său pentru a-l re-scrie, manifestând o „***ciudă*** de a nu fi notat” ceea ce era într-adevăr important. În momentele mai deosebite, el preferă memoria afectivă ca modalitate de a-şi re-trăi trecutul şi iubirea sa în preajma Maitreyiei. De aceea, Allan, asemeni lui Marcel, consideră că numai prin stimularea memoriei afective se poate domina trecerea timpului şi uitarea, iar trăirea pe viu a bucuriei de a scrie este mult mai prețioasă, decât rescrierea unor evenimente trecute. El preferă prezentul continuu (sincronic scrierii şi trăirii amintirilor), pentru a descifra misterul Maitreyiei.

În paragraful al doilea, ***Discursul povestirii potrivit „metodei” lui G. Genette***, sunt evidențiate cele mai importante aspecte ale narațiunii (homo)diegetice: ordinea, frecvența, durata şi vocea narativă, depistate în relaționarea celor trei nivele: istorie/*histoire*, povestire/*récit*, narațiune/*narration*. Potrivit lui G. Genette, discursul romanului personal comportă, din punct de vedere mereologic, câteva trăsături specifice, distincte de realizările anterioare. Mai întâi, ordinea variabilă a secvențelor narate, în funcție de un punct de vedere fix, permite identificarea unui **dispatching narativ** (un „du-te-vino” sesizat ca liant între blocurile narative, de ex.: trecutul rememorat şi prezentul acțiunii). Dacă, pentru naratorul proustian, evocarea stării incerte între somn şi veghe a eroului, este un „popas obligatoriu”, atunci în romanul *Ioana* de A. Holban, acesta este un timp narativ constant, la care se revine cu regularitate, în care naratorul, conştient de actul său scriptural, îşi dezvăluie modalitatea artistică de lucru. Cititorul va constata, de asemenea, că scenele narative sunt mai „întinse” („*scène ralentie*”), adică timpul povestirii durează mai mult, decât timpul istoriei **(TP>TI)**, ceea ce „te face imediat să gândeşti la **lungile scene proustiene**”, în care evenimențialul interiorizat nu se constituie pe baza relatării celor ce i s-au întâmplat eului narat, ci în baza evenimentelor care au provocat eului narant anumite stări de conştiință, impresii contemplative şi descoperiri progresive ale propriei identități.

A. Holban explică acest procedeu prin termenul „**roman static**”, care este superior celui „dinamic” prin exploatarea descriptivului, în defavoarea narativului, fenomen care devine şi o marcă a modernității ea întâlnindu-se şi la alți romancieri cum ar fi: C. Petrescu, G. Mihăiescu, mai târziu – la M. Preda sau M. Cărtărescu.

Expunerea evenimentelor se realizează **iterativ** (se spune o dată ceea ce s-a întâmplat de „n” ori), într-un „**discurs imediat**” (G. Genette), bazat pe **trei moduri de focalizare:**

libertatea de conştiință a eroului încadrată de cea a naratorului, venind să habiteze, frecvent, şi pe cea a diverse personaje. Altfel spus, tehnica dată variază punctul de vedere al cititorului asupra a trei subiecți: eul narant, cel narat şi alte personaje de fundal. Configurația focalizatoare, numită şi „**polimodalitate**”, are menirea să dezobişnuiască cititorul de a privi lucrurile dintr-un singur punct auctorial (ca în romanul tradițional), el fiind nevoit să-şi proiecteze limitele ficționalului, de fiecare dată, în dependență de importanța acordată unuia dintre cei trei constituenți ai focalizării. Discursul naratorului este, astfel, completat de invazia trecutului cu focalizare pe erou (eu narat), precum şi dialogurile acestuia cu alte personaje secvențiale, receptate şi înregistrate în memorie pentru a fi ulterior re-scrise.

O trăsătură specifică a romanului personal (al cărui model este narativul proustian) este şi **vocea narativă**, definită de G. Genette drept „**o narațiune «la persoana întâi» şi totuşi uneori omniscientă**”, adică în vocea auctorială (conştientă de realizarea ei artistică) se interpătrunde de cea a eului narant şi cel narat în persoana unui singur emițător. Astfel, remarcăm că în romanul *Patul lui Procust* şi *Singur în fața dragostei*, variația opticii narative, prin introducerea mai multor naratori (ca între oglinzi paralele), este un „truc scriitoricesc”, care concentrează totuşi vocea omniscientă a naratorului din subsol (în cazul lui C. Petrescu) sau vocea auctorială a naratorului ce inventează jurnalul Vioricăi (în cazul lui A. Busuioc), pentru a-şi motiva autenticitatea.

Analizând romanul *Ioana* în baza distincției nivelurilor narative constituente, cu instrumentarul terminologic privind variabilitatea ordinii şi duratei discursive, vom constata funcționabilitatea estetică a unui „**dispatching narativ**”, adică revenirea, în anumite perioade, a naratorului la un punct fix, identic cu prezentul scriiturii. Planul temporal tridimensional: prezent, trecut, viitor posibil are, în plan estetic, valoarea unui finit necesar şi complet, ceea ce demonstrează că „harta” romanului lui A. Holban are contururi proustiene identificabile.

Pentru a accentua rolul eului scriptor, în ultimul paragraf, se analizează romanul *Singur în fața dragostei* (1966) de A. Busuioc. Personajul principal, Radu, pare a privi ironic la tot ceea ce-l înconjoară, inclusiv sentimentul iubirii, dar lucrurile se schimbă atunci când el însuşi devine (în sens proustian) **scriptorul propriilor mărturisiri**. Acest lucru îi dă posibilitatea de a se auto(re)cunoaşte printr-un proces durativ ce necesită seriozitate şi profunzime analitică. Singurul discurs autentic în roman pare a fi discursul lui Radu din penultimul capitol, în care acesta „se aşază la masa de scris” şi conştientizează devenirea sa artistică, prin a-şi explica sensul iubirii pentru Viorica.

Printre primele mențiuni critice din R. Moldova la adresa romanului în cauză (M. Dolgan, V. Coroban), precum şi o serie de referințele ulterioare (M. Cimpoi, N. Bileţchi, A. Gavrilov, A. Ghilaş, F. Cenuşă, V. Fonari ş.a.) este consemnată inovația, potrivit căreia

„Negrescu e **antierou,** în raport cu ce ne-am obişnuit noi să calificăm drept erou” (V. Coroban). Raportate la modelul narativ proustian, lucrurile pot fi văzute puțin altfel, inclusiv dacă facem o analiză contrastivă cu romanul românesc interbelic, deşi el rămâne „antierou”, în raport cu ideologia oficială a timpului descris. Totuşi, Radu Negrescu este un personaj care evită, din cauza unei logici expres-manifestate, să-şi recunoască talentul artistic de a scrie, având anumite rezerve pentru această artă-meserie. Din cauza că iubirea nu poate fi încadrată în tiparul unei logici, Radu cade pradă unor regrete, în timp ce scriitura („aşternerea sufletului pe hârtie”) îi dă posibilitatea să se cunoască în dimensiunile sale adevărate (reflecția oglinzii afective), romanul întreg devenind, astfel, un prilej de re-memorare a iubirii, precum şi de conservare a timpului pierdut.

CONCLUZII

Teza de doctor ***Romanul românesc şi modelul narativ proustian*** ar trebui să traseze anumite limite de existență a unui fenomen numit „proustianismul romanului românesc”. Rezultatele conving numai într-o anumită măsură, dată fiind complexitatea temei şi anumite variațiuni care impun dialectic nonlimitarea modelării romaneşti. Rezultatele cercetării noastre clarifică totuşi fenomenul literar respectiv, mai mult sau mai puțin, potrivit obiectivelor propuse din start. Astfel, se impun trei concluzii mai importante:

1. În primul rând, e vorba de aspectul metodologic-analitic romanesc, care constituie, din punctul nostru de vedere, problema esențială a ştiinței literare contemporane. Hermeneutica deschide numai anumite căi, dar nu propune niciodată soluții concrete (cum o face de exemplu structuralismul), de aceea analiza unui roman e pasibilă numai în cheia pe care o permite însuşi textul romanului, nici o metodă dinainte propusă nu funcționează pe un text încă neştiut.

2. În rândul al doilea, e necesar ca romanul românesc modern (afirmat cu precădere în secolul al XX-lea) să fie re-evaluat în dimensiunea sa firească, raportabilă la valorile europene, cu specificitatea proprie. Tipologia romanului, indubitabil legată de matricea fondului cultural românesc, demonstrează o dublă dimensiune: pe de o parte, balcanică (dacică-bizantină-orientală), pe de altă parte, drept reacție la aceasta, tendința de „sincronizare” cu valorile europene occidentale, realizată prin selecția anumitor modele, ce asigură comunicarea interculturală. Nefiind un studiu comparat, demersul nostru vizează identificarea în romanul românesc (inclusiv cel din R. Moldova, scris în perioada postbelică) a unui element specific (invariant narativ proustian), manifestat pe parcursul perioadei moderne şi explicat prin termenul re-modelare semantică

3. Fenomenul proustianismului (înțeles ca, din punct de vedere hipotaxic, naratologic şi artistic: Eul-narant (scriptor şi scriitor în devenire) porneşte în căutarea celui eului narat, prin intermediul memoriei afective, creându-şi astfel lumea sa, în care se descoperă şi se

înțelege) se anunță a fi realizarea superioară, în planul romanului românesc (dar şi european), a secolului al XX-lea, marcând şi conturând limitele estetice dintre tradiționalismul balzacian şi romanul postmodernist, fiind totodată un stimulent pentru regăsirea originalității artistice pentru fiecare creator în parte.

Alte concluzii confirmă axiologic deschiderea spre aprofundarea şi reluarea unor concepte teoretice şi aplicative. Aşadar, constatăm că raportarea romanului românesc la cel european (mai ales cel francez) este necesară şi indispensabilă de orice analiză a epocii literare moderne, indiferent de intensitatea receptării şi remodelării semantice. De asemenea, concluzionăm că:

− romanul românesc modern se afirmă prin intermediul receptării creative a romanului european (mai ales, cel francez) ca reacție la un posibil complex cultural balcanic, iar aderența la unul din modelele literare europene este, mai degrabă, o necesitate, decât un „moft" cultural;

− romanul românesc are trăsăturile sale specifice, tipologia lui (potrivit criteriului referențial) fiind reductibilă, din punctul nostru de vedre, la patru variante: romanul alegoric, istoric, social şi personal, acesta din urmă fiind realizarea supremă a modernismului romanesc. Tipologia noastră este una a „lumilor ficționale" stimulate constructiv, în imaginarul cititorului, de către textul romanului românesc, în cazul în care demersul investigațional este hermeneutic, mai puțin, structuralist şi semiotic;

− romanul personal (românesc) este o re-modelare originală şi progresivă, în spirit autohton, a romanului proustian din punct de vedre narativ, caracterologic, tematic şi emfatic. În baza anumitor indici sesizabili în actul lecturii, naratorul romanului personal „invită" cititorul să participe la construcția sensului romanesc, făcând apel de re-memorare a propriilor experiențe vitale şi lăsând deschise secretele creației artistice;

− modelul narativ se recunoaşte în baza unor scheme narative raportabile, în imaginar, la invariantul semiotic al basmului sau al mitului. Modelul narativ proustian, identificabil în conținutul unui segment de roman românesc modern, constituie o schemă modală, alcătuită din patru evenimente majore, similare cu etapele devenirii artistice a Eului: voința de a scrie, neputința de a scrie, putința de a scrie şi imposibilitatea de a nu scrie (E. Prus). Itinerarul evenimențial se realizează la nivel diegetic şi metadiegetic într-un discurs figurativ complex şi durativ;

− interiorizarea viziunii artistice, în care lumea narată devine expresia unui **EU** cu statut demiurgic, pulverizat în diferite fragmente temporale trecute, ce invadează prezentul prin intermediul memoriei involuntare, devine o posibilitate reală de lansare a romanului românesc modern, care nu întârzie să apară „sincronic" cu realizările occidentale. În acest sens, romancieri ca A. Holban, C. Petrescu, M. Eliade, M. I. Caragiale, A. Busuioc ş.a.

depăşesc, din punct de vedere estetic, valorificarea potențelor creative locale prin raportarea la modelul proustian.

− naratorul proustian este o ipostază umană ce se identifică, din punct de vedere arhetipal, cu motivul sacrificiului de sine în numele artei. În cazul nostru, scrierea romanului constituie posibilitatea supremă de realizare artistică (de tip impresionist), capabilă să facă concurență vieții. În acest sens, receptarea fecundă şi stimulatoare a lui Proust se poate explica şi prin re-valorificarea (conştientă sau inconştientă) modernă a unui mit fundamental românesc – *Meşterul Manole*;

− maturitatea romanului personal presupune preluarea, pe cont propriu, a modelului narativ proustian şi autohtonizarea lui în spiritul referențial al spațiului dat. Originalitatea unor romane ulteriore (ex.: Lucian Blaga – *Luntrea lui Caron,* Marin Preda – *Cel mai iubit dintre pământeni*, mai târziu: Mircea Cărtărescu – *Travesti*, *Orbitor*, Em. Galaicu-Păun – *Gesturi* ş.a.) este mai mult sau mai puțin raportabilă la modelul proustian, fenomenul depăşind limitele modernismului şi orientându-se spre noi mişcări literare, cum ar fi, de ex. Postmodernismul.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

1. ALBERES, R.-M. *Istoria romanului modern.* Trad. L. Dimov. –Bucureşti: EPL, 1969, 462 p.
2. ARISTOTEL. *Poetica*. Trad. D. M. Pippidi. –Bucureşti: Ed. IRI, 1998, 294 p.
3. BAHTIN, Mihail. *Probleme de literatură şi estetică.* Trad. N. Iliescu. –Bucureşti; Ed. „Univers", 1982, 598 p.
4. BARTHES, Roland. *Romanul scriiturii.* Antologie, selecţie şi trad. A. Babeţi şi D. Şepeţeanu-Vasiliu. –Bucureşti: Ed. „Univers", 1987, 380 p.
5. BĂICUŞ, Iulian. *Dublul Narcis*. –Bucureşti: Ed. „Unibuc", 2003.
6. BILEȚCHI, Nicolae. *Romanul şi contemporaneitatea.* –Chişinău: Ed. „Ştiința", 1984.
7. BOBOC, Alexandru. *Filosofia contemporană. Orientări şi stiluri de gândire semnificative.* – Bucureşti: Editura didactică şi pedagogică, 1995, 240 p.
8. BOOTH, Wayne. *Retorica romanului.* Trad. A. Clej. –Bucureşti: Ed. „Univers", 1976, 570 p.
9. BORCILĂ, Mircea. *Contribuții la elaborarea unei tipologii a textelor poetice. //* „Studii şi cercetări lingvistice", nr. 3 (XXXVIII), mai-iunie, 1987, p. 185-195.
10. BRATU, Florian. *Proust. Cunoaştere şi discurs.* –Iaşi: Ed. „Junimea", 1997, 148 p.
11. BREMOND, Claude. *Logica povestirii.* Trad. M. Slăvescu. –Bucureşti: Ed. „Univers", 1981.
12. BURGOS, Jean. *Pentru o poetică a imaginarului.* Trad. G. Duda şi M. Gulea. –Bucureşti: Ed. „Univers", 1988, 475 p.
13. BURLACU, Alexandru. *Critica în labirint. Strudii şi eseuri.* –Chişinău: Ed. „Arc", 1996, 220 p.
14. BURLACU, Alexandru. *Literatura română din Basarabia. Anii 20-30.* –Chişinău: Ed. „Tehnica-Info", 2002, 226 p.
15. CĂLINESCU, Matei. *Cinci fețe ale modernității: modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism.* Trad. T. Pătrulescu şi R.Țurcanu.–Bucureşti: Ed. „Univers", 1995.
16. CĂLINESCU, Matei. *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii.* Trad. V. Stanciu. –Iaşi: Ed. „Polirom", 2003, 412 p.
17. CĂRĂUŞ Tamara. *Efectul Menard. Rescrierea postmodernă: perspective etice.* –Piteşti: Ed. „Paralela 45", 2003, 204 p.
18. CENUŞĂ, Felicia. *Tehnici narative în romanul basarabean din anii 60 (Autoreferatul tezei de doctor în filologie).* –Chişinău, 1999.
19. CIMPOI, Mihai. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia.* Ed. a II-a. –Chişinău: Ed. „Arc", 1997, 432 p.
20. CIOCANU, Ion. *Istoria literaturii române din Republica Moldova*. –Chişinău: Ed. „Litera", 1997.
21. COMAN, Mihai. *Mitos şi epos. Studii asupra transformărilor narative*. –Bucureşti: Ed. „Cartea românească", 1985, 236 p.
22. COROBAN, Vasile. *Romanul moldovanesc contemporan*. Ed. a II-a revăzută. –Chişinău: Ed. „Cartea moldovenească", 1974, 352 p.
23. COROBAN, Vasile. *Scrieri alese.* –Chişinău: Editura „Literatura artistică", 1983.

24. COROBCA, Liliana. *Personajul în romanul românesc interbelic*. –Bucureşti: Ed. „Unibuc”, 2003, 134p.
25. CORNEA, Paul. *Introducere în teoria lecturii*. –Bucureşti: Ed. „Minerva”, 1988.
26. COSMA, Anton. *Geneza romanului românesc*. –Bucureşti: Ed. „Eminescu”, 1985, 292 p.
27. COŞERIU, Eugen. *Lecţii de lingvistică generală.* –Chişinău: Ed. „Arc”, 2000, 302 p.
28. CREŢU, Nicolae. *Constructori ai romanului.* –Bucureşti: Ed. „Eminescu”, 1982.
29. DERRIDA, Jacques. *Diseminarea.* –Bucureşti: Ed. „Univers enciclopedic”, 1997.
30. DOLEŽEL, Lubomir. *Pour une typologie des mondes fictionnelles*. *// Aims and Prospects of Semiotics: Essays in honor of A. J. Greimas*, I (The Theoretical Paradigm). –London, 1985, p. 7-21.
31. DOLEŽEL, Lubomir. *Poetica occidentală.* –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1998.
32. DUCROT, Oswald, SCHAEFFER, Jean-Marie. *Noul dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului.* Trad. A. Măgureanu ş.a. –Bucureşti: Ed. „Babel”, 1996, 530 p.
33. DURAND, Gilberte. *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală.* –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1977, 600 p.
34. DURAND, Gilberte. *Aventurile imaginii: imaginaţia simbolică. Imaginarul.* –Bucureşti. Editura „Nemira”, 1998, 208 p.
35. ECO, Umberto. *Şase plimbări în pădurea narativă.* Trad. Ş. Mincu. –Contanţa: Ed. „Pontica”, 1997.
36. ELIADE, Mircea. *Aspecte ale mitului.* –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1978, 196 p.
37. ELIADE, Mircea. *Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri. Mituri, vise şi mistere.* –Bucureşti: Editura ştiinţifică, 1991, 312 p.
38. FONARI, Victoria. *Intelectual şi sentimental în opera lui A. Busuioc (Autoreferatul tezei de doctor în filologie).* –Chişinău, 2001.
39. FREUD, Sigmund. *Interpretarea viselor*. Trad. L. Gavriliu. –Bucureşti: Ed. ştiinţifică, 1993.
40. GAVRILOV, Anatol. *Reflecţii asupra romanului.* –Chişinău: Ed. „Literatura artistică”, 1984.
41. GENETTE, Gérard. *Figures III. Essai de méthode.* –Paris: Edition du Seuil, 1972, 290 p.
42. GENETTE, Gerard. *Figuri.* Trad. I. Mavrodin. –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1978, 312 p.
43. GHERMAN, Ligia. *Direcţiile de evoluţie ale conceptului de autenticitate.* // „Limbă şi literatură”, vol. II, 1998, p. 41-47.
44. GHILAŞ, Ana. *Romanul anilor 60 din Moldova: valori etico-estetice (Autoreferatul tezei de doctor în filologie).* –Chişinău, 1996.
45. GLODEANU, Gheorghe. *Poetica romanului românesc interbelic*. –Bucureşti: Ed. „Libra”, 1998, 390 p.
46. GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale. Recherche de méthode.* –Paris: Presses Universitaires de France, 1986, 262 p.
47. HORODINCĂ, Georgeta. *Structuri libere.* –Bucureşti: Ed. „Mihai Eminescu”, 1990.
48. IONESCU-RUXĂNDOIU, Liliana. *Naraţiune şi dialog în proza românească.* –Bucureşti: Editura Academiei Române, 1991.
49. ISACHI, Petre, LAZĂR, Ioan. *Anotimpurile romanului.* –Bacău: Ed. „Plumb”, 1994, 428 p.

50. JAUSS, Hans Robert. *Pour une herméneutique littéraire.* Trad. M. Jacob. –Paris: Ed. Gallimard, 1988, 458 p.
51. KOGĂLNICEANU, Mihail. *Scrieri literare, istorice şi sociale*. –Chişinău: Ed. „Litera", 1997.
52. LEFTER, Ion Bogdan. *Scurtă istorie a romanului românesc (cu 25 de aplicații).* –Piteşti: Ed. „Paralela 45", 2001, 258 p.
53. LINTVELT, Jaap. *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere.* –Bucureşti: Ed. „Univers", 1994.
54. *Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări* (Coord. M. Dolgan). –Chişinău: Firma editorial-poligrafică „Tipografia centrală", 1998, 815 p.
55. LOTMAN, Iuri. *Studii de tipologie a culturii.* Trad. R. Nicolau. –Bucureşti: Ed.„Univers", 1979.
56. LOVINESCU, Eugen. *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937.* –Chişinău: Ed. „Litera", 1998, 382 p.
57. MANOLESCU, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române.* –Bucureşti: Editura Fundației Culturale Române, 1997, 312 p.
58. MANOLESCU, Nicolae. *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*. –Bucureşti: Ed. „100+1 Gramar", 2001, 736 p.
59. MARINO, Adrian. *Modern, modernism, modernitate.* –Bucureşti: EPLU, 1969.
60. MARINO, Adrian. *Dicționar de idei literare. A-G.* Vol. I. – Bucureşti: Ed. „Eminescu", 1973, 1088 p.
61. MARINO, Adrian. *Comparatism şi teoria literaturii.* Trad. M. Ungurean. –Iaşi: Ed. „Polirom", 1998. 296 p.
62. MARINO, Adrian. *Biografia ideii de literatură. Secolul XX.* Vol. 5. –Cluj-Napoca: Ed. „Dacia", 1998, 234 p.
63. MAVRODIN, Irina. *Romanul poetic.* –Bucureşti: Ed. „Univers", 1977.
64. MAVRODIN, Irina. *Poietică şi poetică.* Ed. a II-a. –Craiova: Ed. „Scrisul românesc", 1998.
65. MAVRODIN, Irina. *Mâna care scrie. Spre o poetică a hazardului.* Ed. a II-a. –Bucureşti: Ed. „Est-Samuel Tasted Editeur", 2002, 188 p.
66. MĂNUCĂ, Dan. *Lectură şi interpretare. Un model epic.* –Bucureşti: Ed. „Minerva", 1988.
67. MICLĂU, Paul. *Prezentul scriiturii .//* „Studii şi cercetări lingvistice", nr. 5 (XXXVII), 1986, p. 392-399.
68. MICU, Dumitru. *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism.* –Bucureşti: Ed. „Saeculum I.O.", 2000, 848 p.
69. MINCU, Marin. *Textualism şi autenticitate.* –Constanța: Ed. „Pontica", 1993.
70. MUREŞANU-IONESCU, Maria. *Literatura, un discurs mediat*. –Iaşi: Ed. Universității „A. I. Cuza", 1996.
71. *Orientări artistice şi stilistice în literatura contemporană. Vol. II.* (Coord. M. Dolgan) –Chişinău: CE USM, 2003.

72. PAPUŞA, Igor / Папуша, Игорь. *Анализ повествовательной техники А.И. Куприна в повести «Поединок»* // Альманах „Sudia methodologica", Випуск 11. –Тернопіль, 2002, p. 81-94.
73. PAVEL, Toma. *Lumi ficționale.* Trad. M. Mociorniță. –Bucureşti: Ed. „Minerva", 1992, 298 p.
74. PAVEL, Toma. *Mirajul lingvistic.* –Bucureşti: Ed. „Univers", 1993.
75. PÂNZARU, Ioan. *Practici ale interpretării de text.* –Iaşi: Ed. „Polirom", 1999, 256 p.
76. PETRESCU, Liviu. *Vârstele romanului.* –Bucureşti: Ed. „Eminescu", 1992, 188 p.
77. PETRESCU, Liviu. *Poetica postmodernismului.* Ed. II. –Piteşti: Ed. „Paralela 45", 1998, 176 p.
78. PROPP, Vladimir. *Morfologia basmului*. –Bucureşti: Ed. „Univers", 1970, 168 p.
79. PROTOPOPESCU, Alexandru. *Romanul psihologic românesc.* Ediția a 2-a. –Piteşti: Ed. „Paralela 45", 2000, 280 p.
80. PRUS, Elena. *Poetica modalității la Proust.* –Chişinău: Ed. „Ruxanda", 1998, 234 p.
81. RICARDOU, Jean. *Noi probleme ale romanului.* Trad. L. şi V. Atanasiu. –Bucureşti: Ed. „Univers", 1988, 416 p.
82. RICOEUR, Paul. *Eseuri de hermeneutică.* Trad. V. Tonoiu. –Bucureşti: Ed. „Humanitas", 1995.
83. RICOEUR, Paul. *Metafora vie.* Trad. I. Mavrodin. –Bucureşti: Ed. „Univers", 1984.
84. *Romanul românesc interbelic.* Antologie, prefață, analize critice, note, dicționar cronologic şi bibliografie C. Matei Muşat. –Bucureşti: Ed. „Humanitas", 1998, 334 p.
85. SCHMID, Wolf / Шмит Вольф. *Нарратология*. –Москва: Языки словянской культуры, 2003, 312 p.
86. SEGRE, Cesare. *Istorie – cultură – critică.* Trad. Ş. Mincu. –Bucureşti: Ed. „Univers", 1986, 390 p.
87. SIMION, Eugen. *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă.* –Bucureşti: Ed. „Cartea românească", 1981.
88. ŞERBĂNESCU, Andra. *Cum se scrie un text.* Ed. a II-a. –Iaşi: Ed. „Polirom", 2001, 264 p.
89. ŞTEFĂNESCU, Cornelia. *Reacții româneşti față de inovația proustiană.* În Marcel PROUST. *Captiva.* T.IX. (Trad. E. şi R. Cioculescu). –Bucureşti: Ed. „Minerva", 1971, p. V-XLV.
90. ŞTEFANESCU, Cornelia. *Le roman roumain et l'innovation proustienne //* „Cahiers roumain d'etudes litteraires", nr. 1/1991. –Bucureşti: Ed. „Univers", p. 117-124.
91. TĂMÂIANU, Emma. *Fundamentele tipologiei textuale. O abordare în lumina lingvisticii integrale*. –Cluj-Napoca: Ed. „Clusium", 2001, 208 p.
92. *The Golden Bough. The Romanian Novel.* Supliment of the ARC-Magazine of Arts and Letters. Nr. 1 (5). –Bucureşti: Ed. „Univers enciclopedic Publishing House", 1997.
93. TIUPA, Valreri / Тюпа Валерий. *Отчерки нарратологии* // „Критика и семиотика", Выпуск 5. –Новосибирск: Научное издание, 2002, p. 5-31.
94. TODOROV, Tzvetan. *Poetica. Gramatica „Decameronului"*. –Bucureşti: Ed. „Univers", 1976.
95. ȚAU, Elena. *Compoziția operei literare.* –Chişinău: CE USM, 1995, 56 p.
96. ȚEPOSU, Radu G. *Viața şi opiniile personajelor.* –Bucureşti: Ed. „Cartea românească", 1983, 208 p.

97. VALÉRY, Paul. *Poezii. Dialoguri. Poetică şi estetică.* Trad. Ş.A. Doinaş, A. Ledeanu şi M. Ghica. –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1989, 885 p.
98. VIANU, Tudor. *Arta prozatorilor români.* –Chişinău: Ed. „Litera”, 1997, 384 p.
99. VLAD, Carmen. *Sensul, dimensiune esențială a textului.* –Cluj-Napoca: Editura „Dacia”, 1994, 214 p.
100. ZAFIU, Rodica. *Modele narative din perspectiva textului poetic.* //„Studii şi cercetări lingvistice”, nr. 5 (XXXVII), 1986, p. 376-382.
101. ZAFIU, Rodica. *Narațiune şi poezie.* –Bucureşti: Ed. „BIC ALL”, 2000, 354 p.
102. ZAMFIR, Mihai. *Imaginea ascunsă. Structura narativă a romanului proustian.* –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1976, 288 p.
103. ZAMFIR, Mihai. *Cealaltă față a prozei.* –Bucureşti: Ed. „Eminescu”, 1988, 220 p.

BIBLIOGRAFIE ARTISTICĂ

În limba franceză:

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Texte établi sous la direction de Jean-Yves Tadié. –Paris: Édition Gallimard, 1999, 2404 p.

Romane analizate din literatura franceză:

1. GIDE, André. *Falsificatorii de bani*. Trad. M. Murgu. –Bucureşti: Ed. RAO IPC S.A., 1996.
2. PROUST, M. *Swann*. Trad. I. Mavrodin. –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1987.
3. PROUST, M. *Sodoma şi Gomora*. Trad. I. Mavrodin. –Bucureşti: Ed. „Univers”, 1995.
4. PROUST, M. *Timpul regăsit*. Trad. I. Mavrodin –Bucureşti: Ed. „Univers”, 2000.

Romane analizate din literatura română:

1. BUSUIOC, Aureliu. *Singur în fața dragostei*. În *Scrieri alese*. –Chişinău: Ed. „Literatura artistică”, 1981.
2. CARAGIALE, Mateiu I. *Craii de curtea veche*. În *Opere*. Ediție de B. Cioculescu. –Bucureşti: Editura Fundației culturale române, 1994.
3. ELIADE, Mircea. *Maitreyi*. –Bucureşti: Ed. „Minerva”, 1991.
4. HOLBAN, Anton. *O moarte care nu dovedeşte nimic. Ioana.* Tablou cronologic şi crestomație critică de L. Bercea. –Timişoara: Editura de Vest, 1993.
5. HOLBAN, Anton. *Jocurile Daniei*. În *Romane.* Vol. 2. –Bucureşti: Ed.„Minerva”, 1982.
6. PETRESCU, Camil. *Patul lui Procust*. –Bucureşti: Ed. „100+1Grammar”, 2000.
7. PREDA, Marin. *Cel mai iubit dintre pământeni. Vol. I, II, III*. –Bucureşti: Ed. „Marin Preda”, 2000.

ADNOTARE

Teza de față este o cercetare complexă a romanului românesc interbelic şi postbelic pornind de la conceptul lovinescian de „sincronizare” cu valorile estetice europene şi având ca obiect de studiu identificarea şi motivarea modelului narativ proustian în compoziția unui segment de roman românesc modern din perspectiva cititorului contemporan. Având la bază principiul referențial imaginativ, „lumile ficționale” stimulate de romanul românesc pot fi clasificate într-o nouă tipologie, care le completează pe celelalte anterioare: romanul alegoric, istoric (național), social şi personal (derivat estetic din romanul proustian).

Romanul personal este o formă superioară a romanului românesc având câteva trăsături distinctive: focalizare variabilă (determinată de memoria involuntară) asupra Eului narant şi cel narat, perceperea interiorizată a timpului şi spațiului, interferența planului diegetic cu cel metadiegetic (*poiein* devine *poesis*) ş.a. Narațiunea (homo)diegetică stimulează cititorul să participe sincronic la decodificarea sensurilor stimulate prin vizualizarea propriilor trăiri şi atitudini.

Modelarea estetică este analizată din perspectiva a trei concepte: semiotica narativă sau modelul Propp-Bremond, modalitatea hipotaxică de devenire artistică în relația agent-pacient (*a vrea - a şti - a putea scrie*) sau modelul Barthes-Prus şi „metoda” analitică a relațiilor dintre nivelele narative (*istorie-povestire-natrațiune*) potrivit lui G. Genette. Rezultatul teoretic este aplicat, pentru fiecare caz în parte, la analiza câtorva romane, evidențiindu-se dimensiunea scripturală a personajelor principale (narator-scriptor): *Patul lui Procust* (1933) de C. Petrescu, *Ioana* (1934) de A. Holban, *Singur în fața dragostei* (1966) de A. Busuioc. În toate aceste cazuri se identifică un itinerar artistic proustian: un narator masculin încearcă să se înțeleagă pe sine, precum şi iubirea sa pentru o eroină prin „a-şi pune sufletul e hârtie”, scrisul devenind astfel singura oglindă de încredere, iar „chinurile facerii” constituind romanul propriu-zis.

Romanul românesc îşi datorează modernitatea unei asimilări originale a modelului narativ proustian, fenomenul constituind, axiologic, o fază intermediară între realismul balzacian şi noile tendințe literare contemporane.

SUMMARY

The doctor dissertation “***Romanian Novel and Proust’s Narrative Model***” is a complex research of the XXth century Romanian novel (RN) within the literary phenomenon called by E. Lovinescu “synchronization” with European literary values.

Dissertation is focused to research the most specifically treats (*topoy*) of Proustian narrative that are identified by the contemporary reader, within the structure and artistic sense of Romanian novel. According to theory of reference, there are analyzed “fictional worlds” stimulated by the RN in a new typology, based on axiological-chronological

principles that includes: the allegorical, historical (as national product), social, and personal novel (influenced especially by Proustian novel).

The personal novel is a superior, modern form of RN, characterized by a variable focalization (moved by involuntary memory) on I-narrator and I-narratee, introspective sensation of time and space, mixture of *diegesis* with *metadiegesis* (sometimes poietics becomes poetics). The (homo)diegetical narration stimulates the reader to look deeply in his own and participate emphatically to the creation of fictional world proposed by the novel etc.

Modeling process is viewed from three concepts: the Propp-Bremond semiotic narrative schemes, the Agent/Patient hipotaxic modality of artistically becoming (*vouloir-savoir-pouvoir écrire*) or Barthes-Prus model, and the narrative discourse model, based on three narrative levels: *histoire-récit-narration* (G. Genette). Theoretical results are applied on analyzing some of RR by observing the scriptural dimension of main character, such as: *Procust's Bed* (1933) by C. Petrescu, *Ioana* (1934) by A. Holban, and *Alone with Love* (1966) by A. Busuioc. Each novel presents, in different ways, the message: a masculine Narrator tries to understand himself and his love for a feminine character by "putting his soul upon the paper". So, the written text becomes the single reliable mirror in an ongoing novel.

Romanian novel has become a modern one only by assimilating the Proust's narrative model in an original, local manner, according to national imaginary. Axiologically, the personal novel is situated in a favorite position, between realist-traditional discourse and Postmodernist aesthetic.

РЕЗЮМЕ

В диссертации "**Румынский роман и повествовательная модель Пруста**" рассматривается румынский роман (РР) XX столетия (включая и то, что написано в Республике Молдова) в рамках феномена, называемого Е. Ловинеску "синхронизация с новейшими вропейскими литературными тенденциями".

Цель иследования состоит в идентификации, анализе и интерпретации общих мест (*topoy*) в повествовательной технике М. Пруста и в РР с точки зрения современного читателя и создаваемых им в ходе чтения "фиктивных миров" (Т. Павел). Согласно герменевтическим и референциальным принципам, мы создали новую эстетически-диахроническую типологию РР (на основе типологий Н. Манолеску, Г. Глодяну, Р.Г. Цепосу и др.), в которую входят: аллегорический роман (*Craii de Curtea-Veche* – М.И. Караджиале), исторический роман (*Frații Jderi* – М. Садовяну), социальный роман (*Ion* - Л. Ребряну) и персональный роман, как

творческое ремоделирование романа М. Пруста (напр.: *Patul lui Procust* – К. Петреску, *Ioana* – А. Холбан, *Singur în fața dragostei* – А. Бусуйок и др.).

С нашей точки зрения, персональный роман является высшей эстетической формой РР. Его основные черты: изменчивая фокализация на повествующе-Я и повествуемое-Я в результате непроизвольной памяти нарратора, смешение диегезиса с метадиегезисом, переход *poiein* в *poesis*, внутреннее представление времени и пространства, стимулирование читателя к обдумыванию собственной прожитой жизни и эмфатическому участию в декодификацировании тайн человеческой сущности при помощи (гомо)диегетической наррации, иногда даже реальный журнал включается в фиктивный мир, в соответствии с конвенцией аутентичности, как например, в *Maitreyi* (1933) М. Елиаде.

Основная часть диссертационной работы посвящена теоретическому исследованию повествовательной модели, ее авторского и читательского восприятия. Нами обнаружено три структуралистских варианта: (1) модель Пропп-Бремон (включая схемы нарративной семиотики); (2) модель Барт-Прус (т.е. модальный гипотаксис *vouloir-savoir-pouvoir écrire* в процесе творческого формирования Агенса-Пациенса); (3) модель Женет-Шмит (включая уровни повествовательного дискурса *histoire-récit-narration*), на основе которых идентифицирован один семантический инвариант нарратива Пруста (как модель) внутри миров иследованных РР, т.е.: существование одного *героя, который не может жить без письменности* (*écriture*), у которого нет других способов выжить в жестких рамках модернизма. Содержание романов можно сконцентрировать в одной гипер-фразе: мужской нарратор пытается понять свою любовь, "*изливая свою душу на бумаге*", в то время как написанный им текст становится единственным доверенным зеркалом его Я, находящегося в поисках идентичности и утраченного времени. Написанное (*écriture*) становится спасением для Санду (*Ioana*, А. Холбан) и Раду (*Singur în fața dragostei*, А. Бусуйок) или смертным приговором для Фреда и Ладима (*Patul lui Procust*, К. Петреску).

Модернизм РР - это творческая (повествовательная и семантическая) ассимиляция романа М. Пруста *В поисках утраченного времени*, оригинальность которого выходит за рамки традиционных моделей XIX столетия (Бальзак, Диккенс) и является началом нового современного романа.

Cuvinte-cheie: alegoric, arhetipal, autenticitate, diegeză, discurs narativ, dispatching narativ, eu-narant, eu-narat, focalizare, imaginar, impresionism, invariant, mereologie, metaforă, model narativ (proustian), modern, modernism, narator, narator-scriptor, narațiune (homo)diegetică, personaj, poetică/poietică, receptare, referențial, re-lectură, re-modelare artistică, roman personal, scheme ale semioticii narative, simbol, sincronizare, scriitură, static/dinamic, tipologie.

Key words: allegorical, archetypal, authenticity, diegesis, narrative discourse, dispatching, I narrator, I narrated, focalization, imaginary, impressionism, invariant, metaphor, Modernism, narrative model, narrator, (homo)diegetical narrator, personal novel, reference, rereading, remodeling, semiotic narrative schemes, synchronization, writing act, typology.

Ключевые слова: аллегорический, аутентичность, диегезис, фиктивный мир, фокализация, (гомо)диегетический нарратор, метадиегезис, модернизм, непроизвольная память, персональный роман, письменность, повествовательная модель Пруста, повествующе-Я, повествуемое-Я, референциальный принцип, синхронизация, типология, творческое ремоделирование.

Listă de abrevieri:
AP – Autorul-personaj (în *Patul lui Procust*)
Ed. – Editura
RT – roman total
RI – roman istoric
Scr. – scrisoare
RN – romanian novel
PP - румынский роман

Tabelul 1. Manolescu Nicolae. *Arca lui Noe.* –Bucureşti: Ed. „100+1 Gramar”, 2001, p. 732-733.

Criteriu	**DORIC**	**IONIC**	**CORINTIC**
1. Vârsta	Iluziilor	Cunoştinţei de sine	Ironiei
2. Lumea	Omogenă, coerentă, plină de sens	Plină de sens, îşi pierde omogenitatea	Neomogenă, incoerentă, vidă
3. Mentalitatea	Burghezie în ascensiune	Burghezie stabilizată şi aristocratizată	Derutată sau abuzivă, fără discernă-mânt, autoritară sau opresivă
4. Spirit	Energie, intrepiditate, exces	Lipsa de spirit întreprinzător, atonie, individualism	Mimarea sau parodia tuturor atitudini-lor active
5. Eroi	Virili. Sociabilitate pozitivă şi triumfătoare	Spirit de finețe, discernământ. Socialitate refuzată, pusă la îndoială	Masca şi caricatura
6. Valoarea dominantă	Economicul	De ordin personal	De ordin politic
7. Sexualitatea (ca)	Luarea în posesie, acaparatoare, ofensivă, masculină	Frustrare, neputință, idealism, defensivă	Politizată, deturnată, dominatoare
8. Viziunea	Auctorială. Viața apare ca superioară şi reflecției şi simțirii	Relativistă. Simțirea este superioară vieții şi adesea reflecției	Ironică: artificiul, ludicul, masca, cari-catura. Reflecția este superioară şi simțirii.
9. Miturile	Luptei, vigorii şi cuceririi	Subiectivitate şi fragmentarism, **autenticitate**, interioritate, intimitate.	Inutilității, jocului, absurdului. Metafizicul ironic.
10. Narator	Supraindividual	Narator-personaj	Transcendență goală: naratorul supraindividual
11. Formulă	Magia artei, trompe d’oeuil, iluzionism, creație	Jurnalul, confesia, biografismul, autoscopie.	(metaromanul*)
12. Forma	Închisă, teleologică. Tirania semnificației	Deschisă, ignorarea scopului	Alegorică, simbolică
13. Construcție	Modelul lumii răsturnat	Trucarea construcției: asimilarea formei romaneşti cu forma sentimentului	(Mimarea, parodizarea*)
14. Raportare la genul dramatic *	Tragedii care nu modifică sensul pozitiv al lumii	Dramele personale nici nu modifică, nici nu lasă intact sensul lumii: se separă de el, merg în paralel	(Tragi-comedie*)
15. (Relația Subiect-obiect*)	Preponderența moralului asupra psihologicului: subiectul se pierde în obiect	(preponderența psihologicului: obiectul este subiect)	Confuzia subiect-obiect
16. (Discurs*)	Epic, logic, continuitate. Frescă, cronică, **istorie**	Liric, evoluție paradoxală, discontinuitate	Povestire filosofică, parabolă, mit. **Metaromanul.**
17. Exemple de roman	I. Slavici. *Mara*, L. Rebreanu. *Ion* (1920), *Pădurea spânzuraților* (1922), *Răscoala* (1932), M. Sadoveanu. *Baltagul* (1930), G. Mihăiescu. *Rusoaica* (1933), G. Călinescu. *Enigma Otiliei* (1938), P. Dumitriu *Cronică de* familie, M. Preda. *Morometii*	H. Papadat-Bengescu. *Concert de muzică din Bach* (1927), *Fecioare despletite* (1926), C. Petrescu. *Patul lui Procust* (1933), *Ultima noapte…*(1927), G. Ibrăileanu. *Adela* (1933), A. Holban. *O moarte…*(1931), *Ioana* (1934), M. Eliade. *Maitreyi* (1933), Al. Ivasiuc. *Vestibulul*	Arghezi şi Urmuz, M. Blecher. *Întâmplări din irealitatea imediată* (1936), M.I. Caragiale. *Craii de Curtea veche* (1929), M. Sadoveanu. *Creanga de aur* (1933), D.R. Popescu. *Vânătoarea regală*, G. Bălăiță. *Lumea în două zile*, N.Breban. *Bunavestire*
(), * - completările şi considerațiile noastre –P.M.			

Tabelul 2. Țeposu Radu G. *Emanciparea personajului*. În *Viața și opiniile personajelor*. –Bucureşti: Ed. „Cartea românească”, 1983, p. 193-195.

	Etape ale evoluției romanului	**TRANZITIV**	**REFLEXIV**	**METAROMAN**
1.	Tip de discurs	reflectarea,	reflecția,	imaginarea, ca asumare conştientă a ficțiunii,
2.	Baza tipologică	bazată pe omnisciența **naratorului** în care personajul este narat şi are iluzia vieții	bazată pe conştiința de sine a **personajului care e şi narator** (uneori chiar şi scrie: jurnale, epistole, fără conştiință auctorială), dar care păstrează încă iluzia vieții	bazată pe conştiința de sine a **personajului care e și scriitor** (ori povestitor ce mistifică premeditat) şi care uzează deliberat de convențiile literaturii
3.	Atitudinea personajului față de transcendența naratorială	Supunerea față de transcendență	Subminarea transcendenței	Conştiința transcendenței goale
4.	Emanciparea personajului		Emancipare prin negație	Emancipare prin imitație a modelelor literare. („Personajul a simțit mereu necesitatea de a pune altceva în locul dogmei uzurpate şi astfel s-a născut nevoia de modele, de regulă, literare”, p. 195.)
5.	Exemple de roman	D. Bolintineanu *Manoil*, N. Filimon *Ciocoii vechi şi noi*, I. Slavici *Mara*, D. Zamfirescu *Viața la țară*, L. Rebreanu *Ion* şi *Pădurea spânzuraților*, M. Sadoveanu *Baltagul*, G. Călinescu *Enigma Otiliei, Bietul Ioanide*, M. Preda *Moromeții*, F. Neagu *Îngerul a strigat*, E. Barbu *Groapa*, A. Buzura *Absenții*	G. Ibrăileanu *Adela*, M. Blecher *Întâmplări din irealitatea imediată*, M.I. Caragiale *Craii de Curtea-Veche*, H. Papadat-Bengescu *Concert din muzică de Bach*, **A. Holban *Jocurile* Daniei,** C. Petrescu. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, D.R. Popescu *Vânătoarea regală*, A. Ivasiuc *Vestibul*	**A. Holban *Ioana*,** G.Bălăiță. *Ucenicul* neascultător**,** N. Breban *Bunavestire* şi *Don Juan*, Bănulescu *Cartea de la Metopolis*, D. R. Popescu *Viața şi opera lui Tiron B.*

Tabelul 4. Tipologia romanului românesc

	Criteriu	**Roman ALEGORIC**	**Roman ISTORIC**	**Roman SOCIAL**	**Roman PERSONAL**
1.	Orientarea perspectivei narative	**N<P**	**N2>(N1>P)**	**N>P**	**Eu N = eu P**
2.	Obiect de studiu fictiv	Misterul uni individ sau grup	Cronica, documentul	Grupul social	Individul (conştient-inconştient)
3.	Timpul acțiunii	Atemporal, *in illo tempore*	Trecut terminat, atestat în cronică, document, cu eventual efect în prezent	Trecut terminat	Prezent în derulare (trecut imediat)
4.	Gen	Alegorie, mit, basm	„Istorie”	Epic, continuitate	Liric, discontinuitate
5.	Valoarea dominantă	Religios-politic sau antireligios	Istoric-moral	Economic	Psihologic -personal
6.	Pronumele relaționale	„Eu sunt Alfa şi Omega”	„El” este *„el din cronică, document*”	El e unul dintre ei, care aparțin unui grup social	„Eu este un altul”(Rimbaud)
7.	Apartenență la un curent	Baroc	Romantism *deghizat*	Realism/Clasicism	Romantism/Impresionism
8.	Cititor-text	Re-lectură	Amintire documentară	Lectură	Identificare
9.	Narator-referent	N-Simbol (alegorie)	N-Text cronică	N-Social	N-propria introspecție
10.	Cititorul va căuta	Să găsească înțelesuri (sensuri) posibile	Să verifice documentul	Să „vadă” o lume/societate nouă	Să se identifice cu eul narativ, „să citească în sine” (Proust)
11.	Discurs	C O N O T A T I V		DENOTATIV	DENOTATIV→CONOTATIV
12.	Psihanaliză	Supra eul	Un arhetip simbolic	Subconştientul colectiv	Eul (conştient/inconştient)
13.	Model artistic	Mitologia antică, *Noul Testament*, folclor etc.	*Letopisețul Țării Moldovei* şi alte cronici	Romanul realist balzacian	Romanul lui M. Proust
14.	Exemple reprezentative de roman	D. Cantemir *Istoria hieroglifică* M.Sadoveanu *Creanga de aur, Baltagul* Mateiu I. Caragiale *Craii de Curtea-Veche* * V.Vasilache *Povestea cu cocoşul roşu* ş.a.	N. Bălcescu *Românii supt Mihai Voievod Viteazul* M. Sadoveanu *Frații Jderi* I. Druță *Biserica albă* V. Beşleagă *Sânge pe zăpadă* ş.a.	I. Slavici *Mara* L. Rebreanu *Ion, Răscoala, Pădurea spânzuraților* G. Călinescu *Enigma Otiliei* I. Druță *Povara bunătății noastre* V. Beşleagă *Zbor frânt** ş.a.	A. Holban *O moarte care nu dovedeşte nimic, Ioana, Jocurile Daniei* C. Petrescu *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război, Patul lui Procust* M. Eliade *Maitreyi*** A. Busuioc *Singur în fața dragostei* M. Preda *Cel mai iubit dintre pământeni*** L. Blaga *Luntrea lui Caron*** ş.a.

* tendință spre roman personal interiorizat
** tendință spre roman alegoric conotativ

Tabelul 6. Ordinea discursivă în romanul *Ioana* de A. Holban

Ordinea temporală a evenimentelor																											
Prezentul scriiturii („acum când scriu”)								**W** a					**W** b		**W** c				**W** [d]				**W** [e]			
Prezentul trăirii continue la Cavarna		**A 9** a	**B 9** b		**D 9** c		**F 9** d				**I 9** e					**L 9** f		**N 9** g		**P 9** h			**S 9** i		**U 9** j	**X 9** k
Trecutul rememorat fragmentar	Sandu + Ioana			**C 1** a						**H 4** b		**J 6** c					**M 8** d		**O 3** e			**R 2** f		**T 7** g		
	„*Celălalt*” + Ioana (3 ani în urmă)					**E 5** a			**G 5** b					**K 5** c							**Q 5** d					
Viitor posibil																									**[V 10]**	

Repere:

1. Literele majuscule **A,B,C**... indică scenele descrise din punct de vedere spațial, în ordinea în care apar ele în povestire /récit (subiect);
2. Cifrele **1,2,3,4**... indică ordinea cronologică în care se succed evenimentele în istorie /histoire (fabulă);
3. Literele minuscule a, b, c, d ... indică ordinea temporală a secvențelor descrise în acelaşi spațiu;
4. Litera W indică prezența unor evenimente extra-diegetice, relatate de eul-scriptor într-un timp prezent indefinit diegetic.